

上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助

苏州道教科仪音乐研究

——以“天功”科仪为例展开的讨论

刘红 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House


ISBN 978-7-5039-4784-1

定价：33.00元

中国仪式音乐研究丛书

苏州道教科仪音乐研究

——以“天功”科仪为例展开的讨论

刘 红 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

苏州道教科仪音乐研究：以“天功”科仪为例展开的讨论/刘红著．—北京：文化艺术出版社，2010.10

ISBN 978－7－5039－4784－1

Ⅰ．①苏…　Ⅱ．①刘…　Ⅲ．①道教—宗教仪式—宗教—音乐—研究—苏州市　Ⅳ．①J608②B955

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2010）第 199537 号

苏州道教科仪音乐研究

——以“天功”科仪为例展开的讨论

著　　者　刘　红
责任编辑　贺　星
装帧设计　刘玲子
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www. whyscbs. com
电子邮箱　whysbooks@263. net
电　　话　（010）64813345　64813346（总编室）
　　　　　（010）64813384　64813385（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2010 年 11 月第 1 版
　　　　　2010 年 11 月第 1 次印刷
开　　本　720×980 毫米　1/16
印　　张　16.25
书　　号　ISBN 978－7－5039－4784－1
定　　价　33.00 元

上海市高校人文社会科学
重点研究基地基金资助

序

近年来，海内外对中国传统文化的研究领域已涉及较广泛的层面。相对而言，作为传统文化的一个重要组成部分——中国传统仪式音乐的研究，却仍是处于初步的阶段，随着对传统文化认识的不断更新及研究范围的不断扩展，传统仪式音乐在整个中国音乐史中的特有价值和深远意义已愈来愈明显。同时，基于人为因素，不少仪式传统现今正面临着失落的危机，如果再不对它们进行系统性的抢救保护及研究，中华民族的下一代将永远失去这一部分珍贵的遗产。基于此，香港中文大学音乐系的“中国传统仪式音乐研究计划”重点对中国的道教、佛教、儒教及少数民族仪式音乐和宫廷仪式音乐进行系统性收集，整理和理论研究，并联合海内外有关专家学者及研究机构，共同弘扬中华民族精神，促进传统文化的继承和发展，本研究计划的研究成果陆续在《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》内出版。

“中国传统仪式音乐研究计划”是长远性的系统工程，划分为几个阶段。本计划1994—1997年项目“中国主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”以比较研究在历史上占有重要地位的道教仪式音乐传统为主，并以其他相关的仪式音乐传统（如佛教、少数民族等）比较研究为辅助。该项目是由香港中文大学音乐系“中国传统仪式音乐研究计划”主持曹本冶联同中央音乐学院袁静芳与武汉音乐学院中国传统仪式音乐研究中心王忠人，统筹协调各地有关学者进行的一个小组研究合作项目。

道教是中国本土产生的宗教，它在立足于中国文化两千多年的历史中，其影响伸展到社会的每一个层面，与中国人的生活和习俗有着分不开的密切关系。不了解道教，就无法深刻理解中国文化的根源以及中国人的精神基本。道

教科仪音乐作为道教的外向行为表现，其渊源可以追溯到春秋前的巫舞乐。北魏神瑞二年（415 年）嵩山寇谦之撰云中音诵新科之诫中改“直诵”经文为“乐诵”。之后，在道教的不断发展的过程中，其科仪音乐形成了因时期、教派、地域和场合等的不同而多元化的风格特色。但在这多元的表层结构之中却有更深层的共性因素。对此，我们的“中国主要道教官观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”之焦点包括：

（一）道教各官观传统仪式音乐的曲目和风格；

（二）道教仪式音乐演奏的习惯和场合；

（三）音乐在仪式中的运用及功能；

（四）仪式主持者的传承；

（五）道教仪式音乐与其他宗教仪式音乐（汉族、少数民族及民间音乐的关系）；

（六）道教仪式音乐的地域性及跨地域性因素。

苏州道教传统历史较长，其科仪音乐丰富多彩，而且保存良好。“中国传统仪式音乐研究计划”研究员刘红对苏州玄妙观及春申君庙的“天功”科仪做了多次实地考察，《苏州道教科仪音乐研究——以“天功”科仪为例展开的讨论》即是他的研究心得。

曹本冶

1996 年 9 月于香港

弁　言

道教音乐是道教文化的一部分，继承了中华先民“礼乐见天地之情，达神明之德，降兴上下之神”思想和“乐之为用，动天地、感鬼神、格祖考、谐邦国，树风成化，象德昭功，启万物之情，通天下之志”思想，以乐“交神明，致精意”，达到悦神、降神、事神，以祈福祝禧，消灾解厄。

苏州道教音乐，有古“吴音”遗风，古吴声、西曲，前有“和”后有“送”，即前有引子，后有结束音。所谓“吴声清婉，若长江广流，绵绵徐游”，清朝曹寅诗云“雅识吴音妙，微风缥缈间”，聆听苏州道乐唱颂，至今仍有其遗韵。苏州道教音乐在保有古雅传承中演为斋醮所需之奉神殿堂道乐，同时也吸收了一些民间音乐加以丰富，故江南丝竹与吹打，都能在苏州道乐中有所显现。

道教音乐是斋醮道场科仪中的重要组成，有着净化心境、烘托气氛的作用。苏州道教斋醮科仪，可以说自南朝以来在正一斋醮科仪方面，一直进行着修订和丰富达到完美。研究苏州道教音乐，解剖音乐在斋醮中和神、悦人之功用，将之梳理有序，是对苏州道教音乐文化的一大研究课题。但是，还没有见到这样的研究著述。刘红学子，从研究民族民间音乐入手钻研道教音乐，孜孜不倦；收集了大量田野资料；从苏州道教“天功”科仪切入，分析苏州道教音乐。可说是在研究江南正一斋醮音乐方面抓着了“纲”，纲举目张，由之进而深层研究必有登堂撷奥之成果。刘红在研究道教音乐方面开了一个由渐知著、由一达万的好头。希望勇猛精进，取得更大更深成果，弘扬中华音乐文化。

闵智亭

1996年10月

前　言

道教讲究“缘份”，我信。

1992年夏，我赴北京参加“中国传统音乐学会第七次年会”，有幸见到作为嘉宾受邀参加此会的曹本冶教授。此前，我曾拜读过曹教授的论著，算是“神交”，是次见面，就共同关心、研究的道教音乐课题，谈得颇为投机。此后，在曹教授的引荐下，我于1993年秋考入了香港中文大学音乐系，攻读哲学博士学位。在读期间，作为曹教授的助手，我参与了由他主持的“中国传统仪式音乐研究计划”的研究工作，有机会接触到了更多更广泛的道教音乐。进入博士论文撰写阶段，更得曹教授幸允作为我的指导老师。

我想，这就是缘份。

本书是在笔者博士论文的基础上，稍作调整而完成的。拙著得以出版，首先要感谢曹教授三年来的悉心指导和帮助，其在理论方法和学术观点上的诸多启发，使我受益匪浅。还要感谢任课老师 Lawrence Witzleben 及陈守仁、余少华等教授，他们在民族音乐学概念与研究方法上的指导，给予我不少新的启迪和莫大的帮助。陈永华、罗炳良两位先生，作为音乐系的负责人，对于我学习上的鼓励和生活上的照顾和关心，令我难以忘怀。

中国道教协会的闵智亭、李养正两位前辈，一直关注和支持着我的学业，我学习和研究道乐这些年来，可说是在他们二位的鼓励声中坚持下来的。来到香港后，又得到道教蓬瀛仙馆黎显华、丘福雄、黄炽全、卢维干、梁德华、叶脉、李宏之、唐汉、唐敏莹、朱永昌、李振扬、文成裕、冯美宝等理事和道友们的大力支持和协助，香港青松观、道教学院的侯宝垣、罗智光院长以及邝国强、麦炳基、李永明、袁康就、陈焜、梁凯图等先生，为我的学习和研究也提

供了不少的帮助。

苏州市宗教局、苏州市道教协会及玄妙观，在我先期的田野工作中，给予了无私地帮助与支持。毛仲青、周祖馥、毛良善、薛桂元、薛剑峰、张伯旭、蒋介荣等老道长，以及张凤麟、韩晓东、陆建中、孙志刚、李天宏、李盘根、薛玉良、朱海东、谢建明、徐远东、薄建华、冯海华、熊建伟等年轻道友，为我提供了宝贵的资料及体验他们宫观生活的难忘经历。张凤麟、韩晓东道长，冒酷暑协助我翻阅资料、抄写经文，熊建伟道友带着我顶烈日逐家走访图书馆、档案局、古籍书店的动人情景，至今仍历历在目……。

我与道教界的朋友们确是有缘。

日本京都艺术大学的泷本裕造教授，是我学习上的“监护人”，每一次的通信中，总免不了督促我“写，多写，拼命地写；学，多学，拼命地学”，这种近似“刻薄”的要求，与其言是给我压力，不如说是对我的鞭策和鼓励。我感激我有缘遇上这位“严师”。武汉音乐学院的杨匡民教授，对我的学业也可谓关心备至，碰上适合于我的书籍，老先生在极为有限的经济能力下，也不吝为我买下，令我感动不已。

家人一直是我学习上的精神支柱，为让我安心专一地学习，父母的每一封来信均“报喜不报忧”，甚至患上疾病也一直将我瞒着。我不禁感叹：“可怜天下父母心。”

在此，我祈愿所有关心我，帮助我，支持我的师长、家人及亲朋好友们，增福添寿，吉祥如意！

刘　红

目　录

绪　论

第一节　本选题之背景

苏州是一座历史悠久的文化名城。苏州的道教文化历史深远，闻名遐迩。从西晋武帝司马炎咸宁二年（276年），于西汉武帝太初年间（前104—101年）所建神明通天之台上创建玄坛殿宇，至今已有了一千七百余年的历史。苏州道教之主要宗教场所玄妙观，早在明洪武四年（1331年）就诏定为“正一丛林”，在道内享有盛誉，它不但是江南道教名胜，人们举行宗教活动的场所，也是吴中传统文化的体现。

苏州道教文化，历史上不乏有文人学者研究，唯其道教音乐——作为道教仪式不可分割的一个重要部分，道教文化构成中的一个重要组成因素，却鲜有人涉足。近现代，除散见于报刊杂志中极为有限的几篇论文，及20世纪50年代末中国舞蹈艺术研究会编辑之《苏州道教艺术集》中部分涉及到苏州道教音乐外，对苏州道教音乐的系统认识、学术理论性研究，仍显得十分薄弱。本议题的选择，正是在这一背景下形成的。

第二节　与本选题有关研究之简略评述

一、道教音乐研究之概况

对道教音乐的研究，近现代主要集中在中国的内地、香港和台湾等地。在

内地，道教音乐的研究在相当长的一段时间，被视为“禁区”和“冷门”，直至近些年来的改革开放，政府逐步落实宗教信仰自由的政策，加之国家文化部在80年代初，明确将道教音乐作为全国“民族民间器乐曲集成”之一部分加以收集和整理，有关道教音乐的资料收集整理及学术理论性研究成果才得以陆续问世。除香港曹本冶、台湾吕锤宽等学者出版和发表的约五部道教音乐专著及数十篇有关论文外，[①]就中国内地而言，据本人不完全统计，至1995年底，从20世纪50年代至今，发表在各级各类音乐（包括艺术类）杂志上有关道教音乐理论性研究的文章，有一百余篇，道教音乐专著（包括道乐乐谱集）约八本。从这些已出版和发表的论著来看，于不同的角度和侧面，对诸如道教音乐的历史、道教音乐的形态特征、道教音乐与诸民族民间音乐之关系等方面和领域的探讨，取得了极为有意义的成就，为道教音乐更深入系统地研究，打下了理论基础，提供了必备的条件。然而，由于参与这一阶段研究的学者们，大都是有良好专业技术训练的音乐家，因此，这一阶段的道教音乐研究，以音乐形态分析、乐谱收集整理为主要特征。加之，对一种宗教的深层次认识和感悟，需要相应的时间作保证，所以，作为道教音乐领域之文化环境的学术性研究上，则略显不足，尚有待将来的研究加以补充。

二、与本选题有关研究之评述

近现代对苏州道教音乐之专题性研究，始见1957年之油印本《苏州道教艺术集》，[②]全集以中国舞蹈艺术研究会研究组于1956年8月在苏州所做的田野工作为基础，对苏州的道教醮事做了部分记录和整理，汇集了部分有关苏州道教之建筑、神像、雕刻、板画、神画等图片资料，尤其是对“全符”、“全表”、“火司朝”三个道教仪式乐舞进行了收集和整理，附有“瑶坛偈”、“穿步虚”等群舞及独舞“步罡踏斗”的舞蹈图形。其中更有文字说明音乐在科仪中如何使用和串连的内容，并辑有余尚清撰写的《苏州的道教音乐》文章一篇，对苏州正一道派的科仪音乐与当地民间音乐的联系作了概观性的描述。作为一部从舞蹈、美术、音乐等方面对苏州道教艺术加以描述、整理、归纳的

综合性著作，《苏州道教艺术集》在当时的历史条件下所进行的是项工作，无疑是十分有意义的。对后来道教艺术之研究有着重要的参考价值。然而，从音乐的角度来看，是次研究，音乐只是整个工作中的一个部分，以一篇文章的规模，也只能是对研究对象作一概观、浏览性归纳和总结，难免于系统性、具体化方面有所欠缺。[③]

继《苏州道教艺术集》之后，有关苏州道教音乐的专论较为少见，据本人收集和统计，共有如下几篇论文（或介绍性文章）问世：

黄常伦：《苏州玄妙观道友继承发扬的道教音乐》，载《中国道教》1988年第3期，第11－12页。

张凤麟：《苏州道教音乐浅析》，载《中国道教》1990年第4期，第10－14页。

张凤麟：《苏州道教音乐特点要述》，载《黄钟》（武汉音乐学院学报）1991年第4期，第110－114页。

上述三篇文章，于结构上大体一致，皆以苏州道教历史铺陈入题，集中对苏州道教音乐中乐器的使用及其表现特征作了描述，如三篇文章均讨论了大鼓、笛、三弦、飞钹的演奏特点和技法。其中，在《苏州道教音乐浅析》一文中，简要论述了“苏州道教音乐的形成和发展”、“苏州道教音乐同民间音乐的关系”等问题。

从总体上对已述与本选题有关之研究作一归结不难发现，过往对苏州道教音乐的研究，一是数量偏少，二是研究涉及面不够宽泛。因此，到目前为止，尚乏人将苏州道教音乐作为一个系统性的研究专题，对其进行较深入的理论性与学术性探讨。

第三节　本选题之意义

自1990年始，本人即与苏州市道教协会有业务往来，特别是在1994年夏天和1995年夏天，分别做过两次较为具体、深入的田野工作（待后详）。选择

本课题进行研究，其意义在于：

其一，在田野工作中，苏州玄妙观道士告诉笔者，“天功”科仪法事是目前苏州道教中最常做的法事，[4]该法事由“发符”、“供天”、“进表”等仪节组成，每一个仪节均具有一定的独立意义，将此类仪节串连在一起所进行的“天功”法事，基本囊括了苏州玄妙观道教的主要内容。用道士们的话说即是，会做“天功”法事，其他法事也就不难做了。因为“天功”法事是苏州玄妙观最大型的宗教活动之一，其他较小型的宗教活动都包含有“天功”科仪的内容。会唱奏“天功”法事的音乐，其他仪式的音乐也就会了。[5]从宗教功能的角度而言，在田野工作中笔者看到，“天功”法事的运用范围极为广泛，大到祈祷世界和平、祝愿国泰民安（例如，1995年8月16日，就曾举行过一场“反法西斯抗战胜利五十周年”的“祈祷世界和平”的“太平醮”，使用的法事就是“天功”），小到为民祈福、消除灾厄，甚至为老人做寿、为小孩许愿等，都可以使用“天功”法事。因此，选“天功”科仪作为研究课题之例证，首先在于其具有苏州道教活动的代表性和典型意义。

其二，正如笔者在前面评述与本选题有关研究时所陈述的那样，现今对苏州道教音乐的研究，一是数量少，二是研究面不够广泛，对于像“天功”科仪这样的大型法事活动，从前无人从音乐结构到音乐风格，从仪式组合到文化环境作具体性研究。因此，本选题意欲在对“天功”仪式进行研究的过程中，具有一定的系统性逻辑思辨。其思路在于：

道乐系统：以“天功”科仪为着眼点，逐步窥探苏州道乐、江南道乐、南方道乐之一般概貌，使本选题具有地域性和跨地域性的特点。[6]（见图1）

文化系统：以“天功”科仪为着眼点，采索其与苏州地方音乐文化、吴越地域音乐文化等之相互关系。（见图1）

从上述角度看，本选题的另一意义在于它的“补白性”（即填补了该项研究的一个空白）。

其三，苏州是文化古城，江南丰富的音乐文化都与苏州有着直接或甚为密切的关系，如昆曲、江南丝竹、苏南吹打乐等。古今不少学者早就关注到了道教音乐与民间音乐的相互关系，只可惜时至今日仍鲜见对苏州道乐与江南民间

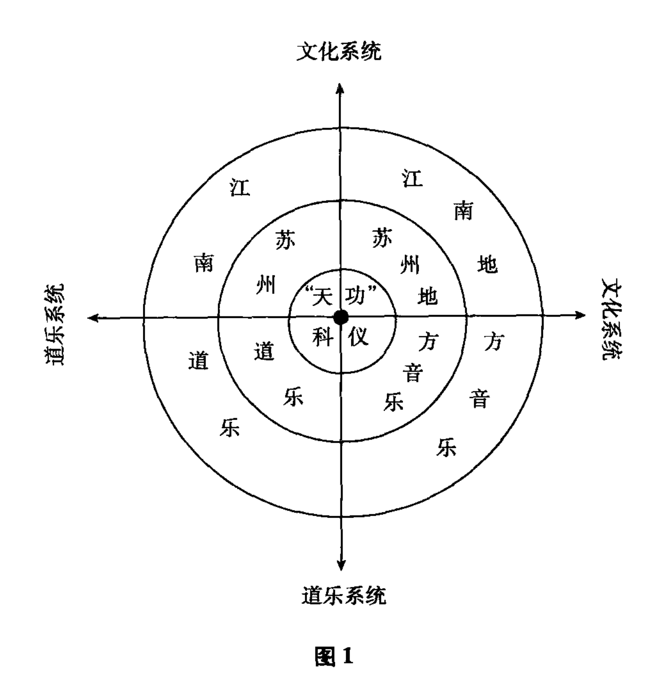


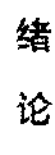
图1

音乐之关系有实证性的深层次探讨。本选题其中之一部分即有意从苏州道教科仪之民俗性的角度出发，从宗教与社会广泛联系的渠道中窥探其奥，从一个侧面对认识江南道乐与俗乐之关系，给予一定的解释。

第四节 本选题之研究方法上的考虑

一、田野工作

本选题具有一定的实证性，因此，田野工作显得十分重要。1994 年 8 月和 1995 年 8 月，笔者分两次分别在苏州玄妙观和苏州春申君庙，对“天功”科仪做了现场采录（1994 年 8 月在玄妙观的采录工作，与曹本冶教授共同进行），完整记录了两个不同地点之“天功”科仪的全部过程，分别制成录影



带、录音带。并采访了周祖馥、毛良善、毛仲青、薛桂元、薛剑峰、蒋介荣、张伯旭等资深老道长，及张凤麟、韩晓东、陆建中、孙志刚、谢建明、李天宏等年轻道长。收集到经文卷本、相关乐谱、文字及道人口头资料十万余字，拍摄图片资料两百余幅。为本选题的完成做好了先期准备。

二、本人经历

自 1987 年起，本人即开始了道教音乐的学习与研究，1992 年正式拜著名道教大师闵智亭道长为师学习道教文史及经忏音乐，并参与了武当山、全真正韵（即道内所称“十方韵”）、龙虎山、西安八仙宫等道教音乐的收集整理及理论研究工作，相继有一些论著出版和发表。1991 年以《武当山道教音乐研究——兼论“武当韵”》为题，通过论文答辩，获得了硕士学位。1994 年博士在读期间，又与曹本冶教授合作，完成了《龙虎山天师道音乐研究》一书（1996 年，台湾新文丰出版公司出版）。入学香港中文大学以来，有幸较系统地修读了“民族音乐学的理论和方法”之课程，运用已学到的理论知识，结合自己过往在道教音乐领域里的实践经历，相信对本选题的研究会起到辅助作用。

三、研究的角度及方法

在修读博士学位课程的过程中，有机会接触到了包括内特尔（Bruno Nettl）、梅里亚姆（Alan P. Merriam）、胡德（Mantle Hood）等著名民族音乐学家有关民族音乐学研究之方法与理论的著作，给笔者许多启发和帮助。结合到本选题的实际情况，笔者对梅里亚姆 1964 年提出的有关音乐人类学的理论框架尤为感兴趣，并试图用此框架来解释本选题中所涉及的相关现象，如道人的音乐概念与价值观，音乐与仪式的关系等。梅里亚姆的这一理论模式为：[7]

概 念

声 音 ←-------- 行 为

解读之即是："概念"——音乐是什么？"行为"——音乐是怎样构成的？即行为的过程，"声音"——音乐的结构如何？

近人莱斯（Timothy Rice）在梅里亚姆这一理论的基础上，从"历史的"、"社会的"、"个人的"三层意义上，基于"概念"、"行为"、"声音"，而构筑成下列模式：[8]

历史的建构	社会的维系	个人的创造和经验
声音 概念 行为	声音 概念 行为	声音 概念 行为

此外，恩克蒂亚（J. H. Kwabena Nketia）也十分强调研究者在研究过程中，注意系统化的背景方法，意即，一方面了解被具体研究对象的各种背景，另一方面又要观照与研究对象之背景联系着的其他背景。其列举的背景即有：历史背景、民族志背景、音乐背景、和声背景、文学背景、社会背景、文化背景、仪式背景、宗教背景、制度背景、生态背景、纪念背景、因果背景、形态背景、经验背景、智力背景、意识形态背景，等等。[9]

道教仪式，于局内（道内）人看，是一种悟道、修道方式和过程，是表达其宗教信仰的形式，于局外（道外）人看，道教仪式中不少内容则显得神秘莫测。音乐作为贯穿于仪式全过程的一种方式和行为，于局内、局外人看其概念如何？音乐于道内人作何种解释？与仪式和道人修练构成何种关系？如何解释普通人与道人对音乐概念的不同认识？借助上述理论框架模式，参照人类学、社会学等交缘学科在解释宗教问题上的一些方法，作为本选题学术背景参考，相信对本研究具有方法学上的指导意义。

从音乐学的角度，对研究对象的表象形态作分析和研究，是民族音乐学研究的重要内容之一。对"天功"科仪的具象音乐形态（如旋律、节奏、结构

等诸要素）的描述、分析、归纳和总结，也是本选题中的一个重要环节。

本书的结构布局和思维逻辑如下：

首先，从概观的角度对苏州道教作简要介绍，继而以“天功”科仪为例证作具体的分析，结构上呈从概观到微观的布局。之后，再以对“天功”科仪音乐的实证分析研究作为切入口，将审视的角度转入到整个苏州道教科仪音乐，乃至涉及到江南正一道和更广一些的范围，意在由个体观整体而对苏州道教音乐的相关文化现象作出讨论。如此而形成了从概观到微观，从个体到整体的思维逻辑。

注　释：

①此统计截止 1995 年底。

②中国舞蹈艺术研究会编印。

③此处所指之“系统性”，意为道教仪式及其音乐由始至终、由宏观到微观、由特殊到一般的完整性描述，“具体化”则是指对研究对象重要环节和相关内容的实际分析和研究探讨。

④据苏州玄妙观的道友介绍，除每年春节（中国农历新年）后约月余时间不做“天功”法事以外，其他时间几乎每天都做，尤以春秋两季为甚。

⑤笔者在进行本选题研究的同时，还承担着由曹本冶教授主持的“中国传统仪式音乐研究计划”之另一有关苏州道教音乐研究的部分工作，在接触到苏州玄妙观其他诸如“忏悔科仪”、“灵宝济炼科仪”等仪式之音乐时，确发现其形态上与“天功”科仪音乐，有大同小异的诸多共通性因素。

⑥“地域性”是指苏州当地而言，“跨地域性”是指超越苏州地理范围的其他地域。

⑦该理论模式参见 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. Evanston, ILL: Northwestern University Press, 1964, PP. 63 – 258.

⑧Timothy Rice, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* VOL. 31, No. 3, 1987, PP. 469 – 488.

⑨J. H. Kwabena Nketia, “Contextual Strategies of Inquiry and Syste – matization”, *Ethnomusicology* VOL. 34, No. 1, 1990, PP. 75 – 97.

第一章　概述

苏州，位于江苏省东南，地处长江三角洲，素以历史悠久、风物清嘉、人文荟萃著称，曾长期是江南的政治、经济、文化中心。据地方志记载，夏禹时天下分为九州，苏州属扬州之域。约在公元前21世纪商代末，相传周太王之子泰伯、仲雍为避让王位，由中原“奔荆蛮”，来到长江下游的江南一带，与当地土著部族相结合，成为部族的首领，自号“勾吴”，从此吴国的历史便开始了，也是苏州称为“吴”的由来。①公元前1200年左右，苏州是周太伯的封邑。春秋时代，它是吴国的首都。以后在历史上曾经变换过多次的名称：秦、汉时叫会稽郡和会稽县；后汉时叫吴郡；隋朝时叫苏州；宋、元两代改称平江；明、清两代又恢复苏州旧名，置府治，分为吴县、长洲、元和三县。辛亥革命后，三县合并为一，称为吴县。1949年后改为苏州市，另设吴县（现为吴县市）。②

第一节　苏州道教概况

“道教”这个词，在中国东汉以前诸子百家都用，诸子百家无不将其思想理论称之为“道”。以其“道”教人，称谓“道教”，如儒家宣扬孔子“以尧舜禹汤文武之道教天下”。③到了汉代末，至东汉顺帝时（125—144年），张陵（亦即张道陵，道内尊称“张天师”）奉老子为教主，以《老子五千文》为必习经典，创立了“五斗米道”。④汉灵帝时（168—188年），张角以《太平经》为主经，创立“太平道”，成为早期道教中规模最大、影响最广的两个道派。

魏晋以来，当朝统治者多有提倡，道教因而逐渐得到发展。西晋永嘉年间（307—312 年），张陵的第四代后裔张盛自汉中移居江西龙虎山，建立正一宗坛，开创龙虎山天师道。苏州道教即为其支脉，属正一教派。

道教传入苏州已久，据《康熙·长洲县志》载，[5]西晋咸宁二年（276 年）已建有真庆道院（即今玄妙观）。唐宋时，由于帝王的扶植，道教鼎盛，道观纷纷兴建。苏州在宋代整修或兴建的有天庆观（即今玄妙观）、天后宫、大关帝庙、福济观、三茅观、轩辕宫、朝真观、让王庙等。明代朝廷对宗教活动加强了集中管理，在京置道录司，府置道纪司，苏州因之也设道纪司，并陆续兴建了一些道观，如府城隍庙、春申君庙、安齐王庙等，地方官吏亦有捐资助建的。清代沿袭明制，设官管理道教事务。乾隆曾三次到玄妙观并题匾额，道士施道渊在顺治年间被封为“养元抱一宣教演化法师”，地方官吏曾几次出面修建玄妙观内的殿宇和穹窿山上圣观。地方上遇有水、旱、瘟疫等，民间逢到疾病、死亡等事，每每请道士设坛打醮，祈祷超度。道教的活动与影响渗入群众的生活风尚。据道光年间印的《吴门表隐》所载，同当时机匠们立桥待雇相似，“道士晨聚富仁坊口，和尚晨聚双塔寺前，谓之‘奔副（赴）应’”[6]，可见当时法事之盛以及道士已以此为业。光绪年间，朝廷不再设管理道教的行政机构。民国以来，由于外国宗教传入的冲击，国民党政府的一度取缔，以及道教内部的某些矛盾等等因素，道教在社会上的影响逐步衰落。1949 年后，道教曾一度恢复过宗教活动，然其后又遭文化大革命的致命打击，直至“文革”结束以后，随着国家宗教信仰自由政策的逐步落实，道教徒才逐步过上正常的宗教生活。

苏州道观众多，据民国十一年（1922 年）《江苏政治年鉴》记载，计有 99 座（包括今吴县地区在内）。[7]但在民国时期，苏州道观庙宇中陆续有若干座坍败，仅有庙祝看管，后遂改为民居。例如，阊门诗巷的火神庙，专诸巷的西关帝庙，官库巷 25 号的朱司徒庙，第一天门的玄坛庙等等。据 1956 年统计，尚有完整的和比较完整的道观 59 座（详情见文后附表）。[8]现今苏州历史最悠久，规模最宏伟，名声最著称的道观就是玄妙观，宗教活动也大都在玄妙观内进行。[9]

玄妙观是江南道教的名胜，它位于苏州城区的中心。相传玄妙观是在吴王阖闾故宫的遗址上面建筑的。[10]现在面对着道观正山门的一条街巷，还叫宫巷。西晋武帝司马炎咸宁二年（276年），于吴宫故址上创建了玄坛殿宇，始名“真庆道院”，唐开元二年（714年）改称开元宫。唐大顺元年（890年）遭受兵燹，四周建筑物全毁，仅存正殿和前面的山门，宋太平兴国年间（976—984年）开元宫扩建为太乙宫。宋大中祥符五年（1012年）改名天庆观。宋淳熙三年（1176年），郡守陈岘曾修建三清殿，六年（1179年）不幸又遭火灾。提刑赵伯骕摄郡重建，亲自设计彩绘“三清殿”图样，进呈孝宗皇帝，御批“依样建造”，八年（1181年）建成，孝宗题赐“金阙寥阳宝殿”六字殿额。到了元代元贞元年（1295年），改名为玄妙观。[11]明洪武四年（1371年），太祖朱元璋敕旨重建，并沙汰僧道二教，规定府州县止存宽大道观一所，使道徒并而居之，诏定玄妙观为“正一丛林”。清康熙初年（1662年），费白金四万两，历时三年，再度重修三清殿。嘉庆二十二年（1817年），毁于雷火，后由尚书韩葑等人发起重修。康熙时，因康熙名“玄烨”，为了避讳之故，改“玄”为“圆”，称“圆妙观”（也有称“元妙观”）。直至民国元年才恢复了玄妙观的旧称。

在玄妙观里，历代著名的建筑物很多，有供奉三清像的三清殿，专藏道藏经的弥罗宝阁，“方丈”私邸天都仙观，并有不少道家流传下来的古物宝器。自玄妙观建成以来，历经变故，屡有毁建，清代之前已难详述，至清末民初，全部建筑包括：大门（正山门），主殿（三清殿），副殿（弥罗宝阁），以及配殿二十四座。民国以后，由于战祸、失火以及颓毁而拆除改建者共七座，出租典卖者有两座，至二十世纪五十年代初，除正山门、三清殿外，尚存配殿十六座。六十年代至七十年代间，东西两侧配殿及正山门，已陆续为许多非宗教单位使用。

1949年以前，玄妙观为郡人习仪祝禧、祈晴祷雨及讲乡约之所。历代以来，高道名流荟萃，如顾道士、叶绍先、王文卿、林灵素、何中立、张崇一、莫月鼎、张善渊、胡德果、潘元桂、俞桐、庄椿、惠远谟、张资理、李宣仁、尹大麓、陈全莹等著名道士，都曾在玄妙观传道布教，善始善终，产生过很大影响。[12]

除举行宗教活动外，玄妙观还是一个集各类社会、商业活动为一体的特殊场合。自清朝以来，玄妙观渐渐地成为人们日常生活中所需要的游息场所和商品市场。现在，包括玄妙观的附近地区在内，形成了全城最热闹的地方。吃的、穿的、用的、玩的，几乎色色俱全。每逢春秋佳日，本市和外埠的游客，三五成群，扶老携幼，结伴而来，烧香拜神的宗教信徒有之，专门前来看热闹逛市场的有之。所以苏州人有“白相玄妙观”的俗语。[13]如同上海的城隍庙、南京的夫子庙一样，苏州玄妙观成为游人必到的一个处所，成为中国道教宫观丛林中少有的一个奇特景观。

表一　五十年代苏州市道观废存情况统计表[14]

宫观名称	地　址	面积（亩）	始建年代	重建（修）年代	现实情况
玄妙观	观前街	51.7	西晋咸宁二年	宋淳熙六年	正山门、三清殿开放，余为商店
大猛将堂	宋仙洲巷4号	1.7	宋景定年间	清光绪年间	建筑站
绣视师庙	水仙弄12号	0.66	失　考		民　房
协真道院	石皮弄6号	0.4	失　考	清嘉庆年间	民　房
东关帝庙	甫桥西街40号	1.9	失　考	清乾隆年间	民　房
云机道院	新学前甲辰巷7号	0.51	清同治年间		民　房
显圣明王庙（附马府堂）	盘门附马府堂12号	4.29	民　国		民　房
内五泾庙	五泾庙弄5号	2.69	失　考	清光绪年间	工　厂
古火神庙	崇真宫弄16号	0.28	失　考	清光绪年间	民　房
吉利玄坛庙	司前街95号	0.97	失　考	清光绪年间	拆　除
西火神庙	甫桥西街4号	0.28	失　考	清同治元年	民　房
财神庙	濂溪坊	0.18	失　考	清同治年间	民　房
财神殿庙	范庄前	0.76	明　初	清　末	民　房
大财帛司庙	学士街财帛司弄	4.69	清康熙年间	清光绪年间	工　厂
齐门玄坛庙	齐门外吊桥	0.44	明嘉靖年间	清光绪二十一年	民　房
元和县城隍庙	钮家巷	3.66	清雍正四年	清同治六年	建筑站民房
长洲县城隍庙	雍熙寺弄	1.18	明万历二十三年	清同治六年	工　厂
府城隍庙	景德路94号	32.26	明洪武三年	清同治年间	工厂，商店

（续表）

宫观名称	地　　址	面积（亩）	始建年代	重建（修）年代	现实情况
让王庙	干将坊55号	2.31	宋绍兴初年	清光绪二十年	学　校
天后宫	西北街100号	8.67	宋宣和五年	清光绪三十一年	学　校
大关帝庙	人民路392号	2.45	宋淳熙中		商　店
粮储道城隍司	松鹤板场31号	2.03	元元统中	清同治年间	学　校
三官殿	金门外大马路窑街	2.8	清康熙中	清同治年间	民　房
春申君庙	王洗马巷16号		明　初	清同治年间	民　房
安齐王庙	北园西蒋家场30号	3.64	明洪熙初	清同治年间	工　厂
东水仙庙	水仙弄17号		宋	清同治年间	商　店
韩蕲王庙	娄门外大街	3.08	明嘉靖年间		学　校
温天君庙	通和坊4号	2.27	宋淳祐年间	清同治年间	民　房
江东庙	官库巷37号	0.78	吴赤乌二年	清光绪年间	拆　除
羊太傅庙	乌鹊桥弄	2.83	失　考	清道光年间	民　房
西山庙	朱家庄沿田街	2.3	宋崇宁二年	清同治年间	学　校
东山庙	四摆渡9号	1.12	清同治年间		工　厂
天坛庙	盘门外东街3号	2.45	明永乐初	清光绪年间	民　房
茅亭司庙	养育巷280号	1.18	明洪武四年		民　房
三乡庙	南码头	0.4	清乾隆年间	民　国	民　房
胥水仙庙	胥门外水仙弄13号		宋绍熙年间	清同治年间	学　校
古柳仙庙	娄门外永安大街55号	3.05	宋景定年间	清光绪年间	学　校
朝真观	义慈巷23号	1.2	宋景定年间	清同治年间	民　房
朝真观（西院）	义慈巷	0.5	宋景定年间	清同治年间	民　房
卫道观	卫道观前	2.93	宋景定年间	明弘治年间	学　校
福济观	阊门内下塘	5.94	宋淳熙年间	清康熙六年	民　房
玉枢道院	景德路118号	0.92	失　考	清	商店、学校
白鹤观	西白塔子巷		元	清同治年间	医　院
轩辕宫	祥符寺巷	1.52	宋元丰初	清同治年间	学　校
佑圣观	阊门外佑圣观弄10号	1.26	元至元三年	清同治四年	商业仓库
清源妙道神庙（清真道院）	平江路201号	0.14	明弘治年间	清光绪二十八年	拆　除
三茅观	三茅观巷	1.29	宋淳熙年间	清康熙年间	民　房
上圣观	大马路1199号	0.82	元末明初	清同治八年	工　厂

（续表）

宫观名称	地　址	面积（亩）	始建年代	重建（修）年代	现实情况
修真道院	平江路270号	1.96	宋淳祐十年	明嘉靖八年	工　厂
崇真宫	阊门下塘崇真宫桥	2.82	清嘉庆初	清光绪中	民　房
回真道院	悬桥巷	2.15	清顺治年间	清同治年间	民　房
小财帛司庙	乔司空巷		不　详		学　校
陈公乡堂	葑门横街		不　详		拆　除
七公堂	葑门横街		不　详		拆　除
灵积司庙	东北街123号		不　详		住　户
外安齐王庙	东汇路65—68号		不　详		工厂仓库
纠察司庙	朱家园4号		不　详		学校、民房
姜太公庙	大卫弄9号		不　详		民　房
清微道院	东支家巷19号		不　详		学　校

第二节　苏州道教音乐述略

道教音乐这一概念，是非道教界的学者们所规约的（有关此点的讨论，将在第六章详及，在此不赘），实指道教斋醮仪式中，道士们念唱的经韵或用乐器、法器演奏的曲牌。苏州道教音乐在其漫长的历史过程中，经过道士、文人的不断增饰、润色，使之融入了丰富的文化艺术内容，成为苏州道教文化的一大特色。下面从几个方面对苏州道教音乐作一概要介绍：

一、苏州道乐的历史

提及道教音乐的历史，近年来从事道教音乐研究的学者们都有一个共识，认为道教音乐之源头来自于古代的祭祀乐舞，与远古先民之巫舞有甚密的渊源关系。[15]查寻苏州道教的派系，本为江西龙虎山天师道之一支脉。龙虎山天师道之渊源，则可上溯至张道陵早先于四川鹤鸣山创立“五斗米道”。“五斗米道”创立之地的巴蜀，地处僻远，交通不便，并是夷、羌、氐等少数民族的

聚居之所，故原始巫教巫风盛行。道书上曾说："汉代人鬼交杂，精邪遍行"[16]，曹魏时天师教经也云："今故下教作七言。……走气八极周复还，观视百姓夷胡秦，不见人种（种民）但尸民（替死者受祭之人）。"[17]张道陵就是在这种历史、地理环境下开创天师道教的。由于创教之初受该种巫教巫风之浸染，直至今日，在道教的斋醮仪式中，我们仍然可以窥见古代巫风之孑遗。[18]顺从这一逻辑而推断，苏州正一道是龙虎山天师道的支脉，天师道至今仍残留有些许古代巫风之习气，若说伴随斋醮仪式沿袭至今的斋醮仪式音乐，部分因素导源于古代巫乐巫舞，理论上讲，是存在这种可能性的。然实证性地判断现行苏州道乐的巫风遗存，或硬行列举出苏州道乐与巫乐巫舞的直接联系，在缺乏充足文献资料和理论依据的前提下，恐无可能得出确切结论，即使得出某种结论，也可能是牵强附会的。基于上述考虑，笔者在此采用逆向性推考方式，以现实尚存苏州道乐的构成因素为依据，由近及远，由今及古，对苏州道乐的历史脉络作一铺陈。

从现今苏州道乐的表面形态观之，其包含有：昆曲、当地民间音乐、历代承传之道乐等几个方面的因素。[19]

昆曲，是在中国较早之戏曲样式——南戏的基础上发展起来的一个剧种。早在12世纪，南戏已初具规模。到了明代初叶，《琵琶记》和"荆、刘、杀、拜"四大宋元南戏在南方广为流传，与北曲相呼应，以海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔为代表的南戏声腔得到了迅速发展。明嘉靖年间，寓居苏州太仓的著名曲家魏良辅在旧昆山腔的基础上，改良创制了一种新的昆山腔——昆曲（俗称"水磨腔"），并很快被搬上吴中戏剧舞台，昆剧遂正式问世。

现在单从苏州道乐中的吹打和经忏部分来看，在所用音阶、调式及旋律的进行与结束同昆曲相比较，两者确有许多相似之处（具体例证见第五章有关内容）。若从历史上看这一共性关系，有一个问题是明显的，即苏州道乐与昆曲谁先谁后？从道教史上考查，苏州于西晋咸宁二年已建有玄妙观，至元代，江南一带道教大盛，此前之唐宋道曲的兴盛状况，不绝于史载。而昆曲的产生，如前述是在明清相交之时。因此，于这一角度来看，苏州道乐早于昆曲即为史实，无可非议。然，不同时期呈现出相同共性，其原由何在？笔者试图从

两个方面作出解释：

其一，魏良辅创昆曲之时寓居苏州，结集在他周围的，有苏州洞箫名手张梅谷、笛王谢林泉，著名曲师过云适、陆九畴，北曲家张野塘，还有他的学生包郎郎、张小泉、季敬坡、戴梅川等。[20]在昆山之地创昆山之腔，[21]占天时地利人和之优势，魏良辅改良之昆曲吸收和融合当地民间音乐成分，是顺理成章的，也是公认之事实。与之相同的是，苏州道乐从其产生、形成到其发展的不同历程中，也曾不同程度地吸收和利用过当地民间音乐，从而形成了带有当地特色的苏州道乐。从这一历史过程来看，苏州道乐和昆曲，虽于不同的历史时期产生和发展，但在各自发展的过程中，都共同采用了当地传统的民间音乐。正是这一共同的历史渊源关系，导致了两者现实的相似特征。在吸收和利用民间音乐这一点上，两者互为反证。

其二，从历史渊源上，我们虽然有苏州道乐与昆曲具有共性特征的上述解释，但回到问题的实质上来，我们仍有必要弄清楚苏州道乐与昆曲相似因素上的主从关系，即回答，两者之间于主流上，谁吸收谁或谁影响谁的问题。关于此点，笔者的回答是，现今所闻所见之苏州道乐接受了昆曲的影响。其理由如下：

我们拿之与苏州道乐作比较的昆曲，是指现今仍流布于全国各地的昆曲音乐，现行昆曲的定型，也经历了一个历史过程。早在魏良辅的新昆腔诞生后，以梁辰鱼（苏州昆山人）为首的戏曲家群落接踵而起。他们收徒课曲，并策划把昆曲搬上剧台。梁辰鱼且按照昆曲音律创作了传奇《浣纱记》，开创了典雅骈俪的一代剧风（史称“典雅派”）。昆剧一经问世，很快传遍全国而走向鼎盛。在昆剧全盛的几个世纪中，曾经有沈璟（苏州吴江人）为首的曲学理论家群落，其中包括了像顾道行、叶宪祖、卜世臣、王骥德、吕天成、冯梦龙、范文若、袁于令、沈自晋等这些戏曲史上有数的曲学精英，从而形成了历史上规模影响最大的戏曲学——“吴江派”。直到今天，北昆、湘昆、川昆，以及上海、南京、杭州等地的昆剧，作为吴门曲派的分支依旧活跃在剧坛之上。由此可见，作为统一的一个剧种，无论天南地北何处之昆曲，其同属一脉承传的共性因素是不言而喻的。相比之下，作为道教音乐系统来观察，从已有

的研究和笔者所知范围来看，像苏州道乐与昆曲有如此密切关系者，为数甚微，可知这一现象在道乐系统内具有一定的特殊性。从逻辑上判断，一个事物之特殊性相同于其他事物之共性，可见其从属关系。因此，笔者在此说苏州道乐被影响于昆曲。

此外，明清时代，苏州一带唱习昆曲蔚然成风，昆剧的职业班社如雨后春笋。据苏州老郎（戏神）庙《翼宿星君祠牌记》载[22]，乾隆四十八年重修此庙时，光捐款的苏州戏班就有47家之多，而诸昆剧戏班中又数“集秀班”为最。据龚自珍《定庵续集·书金伶》一文介绍[23]，“集秀班”是吴县名角金德辉接受钦命，为庆贺乾隆60大寿而从数百个昆班（也包括外郡的班社）中调集优秀艺人组合的新班。由此可见，职业昆剧班社何其之众。与职业戏班并盛的是家庭戏班。大约在明代中叶以后，家班几乎普及了上层社会。民间的业余唱曲活动与专业的戏班、家班的演出活动相得益彰。昆曲“曲社”遍及苏州大街小巷。[24]难怪清乾隆年间流行于民间的一首《竹枝词》写道：[25]

> 剪彩镂丝制饰云，风流男子着红裙；
> 家歌户唱寻常事，三岁孩童识戏文。

昆剧已普及到“家歌户唱”，甚至“三岁孩童识戏文”的程度，其在民间的影响可以想见。

诚然，苏州道教活动在当地民间也有着广泛而深远的影响，但就音乐层面上而言，它毕竟是依附于宗教仪式活动的一种形式，虽有一定的艺术性，但不是纯艺术品或纯艺术行为，更不以娱人乐己为根本目的，何况尚有宗教内容作为特定限制，且参与道教仪式的人，或是宗教徒，或是宗教信仰者、崇拜者（部分掺杂着一些俗民百姓）。就这一情形而言，昆曲在社会上的影响力远远大于苏州道乐在社会上的影响力，两者之影响与被影响关系也就顺乎自然了。

关于苏州道乐与昆曲的探讨，基于上述立论，从时间上给现事苏州道乐中与昆曲相近似因素作一推论，应是在明末清初这一时段，以昆曲在苏州的创立和兴盛时期为参照。[26]

苏州道乐与地方民间音乐的相似关系，主要体现在两个方面，一是民歌（即“吴腔”），二是苏南吹打乐。

与民歌（吴腔）的相似关系主要表现在道士唱诵经韵的行腔处理上，糅合了民歌咬字吐音的韵调，结合方言上的发音特点，使韵腔在唱诵风格上有很浓郁的苏州地方特色，道内称为“苏州腔”。这种风格往往反映在唱诵方式上，举例来说，假如同样旋律的一首经韵，分别让苏州和上海的道士来演唱，道士们一下子就能分辨出两者之不同，其奥秘就在道士们掌握着一种吐字发音及行腔润色等与民歌唱诵特点相近似的方法（第五章有相关具体分析）。

追溯民歌的渊源，是一个漫长的历史过程，《诗经》就曾收集过“十五国风”。[22]近古时代，民歌曾有过盛行及受重视的时期，明人陈宏绪在《寒夜录》中曾说：“我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几吴歌、桂枝儿、罗江怨、打枣竿、银铰丝之属，为我明一绝耳。”从上述描绘可得两点启示：其一，明代民歌小调盛行一时，颇受人青睐；其二，吴歌在其时曾几领风骚。联系到苏州道乐与吴歌的关系，这一史实是否也为我们推论苏州道乐的历史，提供了一个时间上（明末清初）的参照呢？

与吹打乐的关系甚为直接，苏州道乐中诸如【将军令】、【十八拍】、【水龙吟】等曲牌，笔者作田野考察时，老道长们直截了当地说，这些曲牌是他们从“十番锣鼓吹打”中吸收过来的，是早年道士们同民间“堂名”[23]一起演奏时学过来的，后来逐步变成了苏州道教活动中演奏的曲目。

苏州一带“堂名”所演奏的吹打，其渊源现暂无确考，但这种吹打乐形式于明末清初在苏南一带的盛行却多有记载和描述。就杨荫浏等老一辈音乐家的研究结果表明，其线索可追溯至明代。[24]透过苏州道乐中与苏南吹打乐的相似和吸收利用关系，在此我们似乎又可以支持前面的推论，即苏州道乐中与苏南吹打乐的相同或近似内容，至迟应源于明末清初。

上述讨论，笔者通过寻找苏州道乐的关联因素，再以相关联因素的历史背景为依据，提出了苏州道乐部分因素（或内容）源于明末清初的设想。在此，笔者再引用另一学者的相似论点，对本推论作一补充。伍一鸣在《江南道教音乐的由来和发展》一文中曾说道：

> 早在明代，道教音乐在官方斋坛中，无论是道曲或是伴奏音乐，已发展到有相当的技术水平。然而江南民间的斋坛中，尚未普遍流行器乐伴奏。大多是“清做”——用钟、鼓、磬、鱼、铃、钹在赞、偈、步虚声中起稳定节奏的作用，使诵念起落一致，齐声同唱。
>
> 清初，江南丝竹、山歌、小调风行一时，处处流行，尤其是苏（指苏州，引者注）锡（指与锡，引者注）交界地区的“鹅镇塘”一带，无论是农民、小商贩、或是手工业者，男女老少，他们在不同程度上，几乎都会哼哼山歌，唱唱小调，吹吹打打，拉拉弹弹，还有会唱昆曲的。从此，产生以农业为主要生活来源，农闲时做“待招”（也叫堂名），在婚丧喜庆办筵时坐唱昆曲，吹打“十番锣鼓”。但是，他们不计较多少报酬。除此以外，他们还兼学道教经忏，在醮斋中当道徒，为法师做法事伴奏。这些农业道士自称“仁道”两教，就是既做“待招”，又做道士；又一种是以农为主，学会道教经忏，农闲时到正一道观或道院中去做客师，这称作“敷应道士”。以上两种道士，对道教音乐的发展，都作出了一定的成就。他们进入道观后，感觉到原有的道教音乐，音调低沉无生气，像宗庙祭祀的“礼乐”，冷冷清清，低沉平乏，不能满足民众欣赏要求。从此，这些道士，集思广益、众志成城，以道教音乐为基础，吸收昆腔和江南说唱等腔调中的特征，根据不同字音“平仄”（四声阴阳），结合地方语音，以字行腔，在长期实践中，融化成民众所喜闻乐见、具有道教和民乐特色的新颖道曲。[30]

讨论至此，引发了一个问题，即，假如苏州道乐部分内容或因素源于明末清初这一推论成立的话，那么，我们又当如何解释自有苏州道教以来至明末清初这一时段的苏州道乐？回答这一问题，我们不妨以苏州道乐的承传系统为线索来加以探索。

中国传统民间音乐的承传方式有一显著特点，即口传心授，这一特点一直维持至今。道教音乐的承传方式也不例外，口传心授是道教音乐能千百年留传至今的主要途径。苏州道乐除有口传心授这一传统外，还保持着一套“谱传”

系统和习惯，即以手抄乐谱（主要是“工尺谱”）作辅助，代代相传。这种“谱传”方式始于何时，无文献记载和详考，目前所能见到的最早的谱本，为清嘉庆己未年刊印、由道士曹希圣所编的《钧天妙乐》（其中又分上、中、下三部）、《古韵成规》、《霓裳雅韵》共三种，世称之为“曹谱”。[31]“曹谱”“谱”出清代，“乐”自何时呢？这里我们不妨看看曹希圣在其序文中是如何说的，他言道：“夫‘乐’者，贵天地太和之气，圣贤制作之仪，与“礼”相为表里，故乐之攸关者大矣！今夫，玄教之祝国裕民，朝修事内，接奏诸曲名曰“钧天妙乐”，其体也渊徽莫测，其用也变化莫穷，历久难稽，追仙传耳！后人又将元词中之韵雅者，集成二十余阕，聊加损益，谱入以广之，曰“霓裳雅韵”，其传亦久矣。……”[32]从是段序文可以看出，于曹本人的考证，“霓裳雅韵”出自“元词中之韵雅者”，而“钧天妙乐”“古韵成规”则历久难稽，乃“追仙传耳”，是神仙留下来的音乐。对此，苏州道教界的一些老法师们这样说道：[33]“从汉朝起始有道教，以往宗教活动仪式较少，宗教仪式至唐玄宗时开始，当时道教音乐并不发达，唐时只有“牙和”之声。”[34]“唐明皇之后开始有舞蹈、音乐流传到民间，以往道教就采取了这些音乐用于典仪。”“唐时宫廷有乐府，后因遭变乱，有些人复回到民间，并以乐舞为求生之道，如李龟年等人，后来脱离宫廷，流落民间，所以音乐也被带到民间。现在道教音乐中的一些牌儿名[35]大都是乐府中的曲牌。”对道士们的上述传说，曾参与1956年夏天苏州道教艺术收集的学者余尚清教授是持肯定看法的，他认为这种传说比较合理：“唐玄宗当时不仅创办了梨园——中国历史上最早的乐舞班子，并且也笃信道教，这都是有史可查的事，以往民间的戏班所供奉的神祇，名为李三郎，李三郎是谁？其实就是唐玄宗，不但如此，并且他还把印度传来的乐舞，予以改编使之民族化，并涂上道教神话的色彩，例如‘霓裳羽衣曲’等。从这些传说看来，前面序文中所提到的‘钧天妙乐’，以及没有提到的‘古韵成规’，特别是从这些音乐典雅文饰的风格来看，它的来源始于唐代宫廷是比较可靠的。”[36]

杨荫浏、曹安和对苏南吹打曲的历史渊源探讨中，也有相似观点：从曲牌（指苏南吹打曲牌）的名称看：【浣溪沙】、【浪淘沙】、【万年欢】、【水仙子】

等见于唐崔令钦所写的“教坊记”；此外，“醉花”与“教坊记”所列的“醉花间”相近。这些，可能是与唐代所曾流行的歌舞曲调有关。【满庭芳】、【雨中花】、【桂枝香】、【剔银灯】等，见于宋代“词”调的牌子，【一封书】、【一枝花】、【玉娇枝】、【石榴花】、【倒拖船】、【泣颜回】、【滚绣球】、【对玉环】、【沽美酒】、【清江引】、【川拔掉】、【喜秋风】、【甘州歌】以及很多其他曲名，都见于元代以来【南北曲】的牌子。[37]又说：从“吹打”曲由很多曲牌联成，它前后快慢变化的范围之广（由每分钟十六拍左右至二百多拍）和鼓在演奏中处于控制节奏、主持独奏的特别重要等方面看，它可能已承继了唐、宋“大曲”形式的一部分遗产——“大曲”分“散序”、“中序”和“曲破”三大部分，“吹打”曲很像它的第二、第三部分。若这一推测为正确，则“吹打”曲在历史上的渊源，是相当久远的了。[38]结合前文所及苏州道乐对“吹打”的吸收和利用，以及民间“堂名”、“俗”、“道”兼做的情形看来，苏州道乐中的“吹打”部分与上述渊源应该是共同的。

再联系到苏州道教的历史发展过程，我们可以看到苏州道乐逐步演变的一个粗略脉络。

自有苏州建立道观起，其从宫观建设到法事活动，都与当朝帝王和皇室有着密切的关系，道士和道观几乎为“官养”着，其宗教活动也大都从事在官方或上层社会之间。这一现象在明末以前，在全国道教界具有共性，有的道观甚至于专供“御用”，成为“朝廷家庙”，武当山就是其中一例。[39]明成祖朱棣时（1403—1424年），祭祀亦按宫廷制度设置“乐舞生”。所谓“乐舞生”，乃是宫廷祭祀音乐训练的御用演礼、诵经、奏乐的人员。[40]这类宫廷音乐被运用于祭祀法事之中，使道教音乐具有宫廷色彩也就成为了必然。由此可见，老道长们的传说也不无依据。道教经过唐、宋、元等朝代的鼎盛发展之后，于明代中期以后便由停滞渐趋衰微，在满清入关以后，更加快了其走向衰落的步伐。满清贵族素无道教信仰，入关前即尊奉藏传佛教格鲁派，入关后重在利用理学治世，对道教虽大体沿明制进行管理、保护，但不如明代之重视利用，清朝诸帝无一崇道如明朝诸帝者，朝廷利用道士斋醮祈祷之事不多见，大清律例并严禁巫师道士跳神驱鬼逐邪以惑民心，限制了正一道的主要宗教活动。[41]光

绪年间朝廷不再设管理道教的行政机构。道教逐步由“官养”变成了“自养”，由上层转向基层，由官方流入民间。生存方式的改变，与宫廷和上层社会的疏远，使道教开始趋于民间化、民俗化，在与广大民众的信仰和世俗生活的结合中找到了生存发展的道路。这一生存方式的转型变轨，导致整个宗教活动体系随之产生影响和变化。于道乐体系观之，最明显的变化特征是，在维系明或以前带有宫廷化色彩之道乐的同时，广泛吸收了产生或兴盛于明末清初诸种民间音乐艺术的影响，诸如昆曲、民歌小调和苏南吹打曲等等。

综合上述讨论，概括起来，笔者对苏州道乐的历史脉络作出如下梳理：

明末清初以前，由于受朝廷的重视和管制，苏州道教和道乐走的是一条宫廷或上层路线，音乐中宫廷色彩占有较大比重，“曹谱”的问世，可视为这一特点的一个例证，其所谓“古韵成规”、“钧天妙乐”、“霓裳雅韵”等称谓，皆有浓重的宫廷色彩。随着道教向民间流布，道乐体系开始发生变化，由宫廷色彩趋于民俗色彩。明末清初为这一变化的转型期，以道乐中吸收有由这一期间产生和兴盛的昆曲、苏南吹打曲等因素为其标志。此后至今，基本上是沿袭这一路线承传下来的。我们今天之所以说苏州道乐具有古代宫廷音乐的特点、民俗民间音乐的特点等，[42]直接与这一历史演变过程有关。

二、苏州道乐的特点

在前面论述苏州道乐历史渊源的过程中，我们实际上已部分涉及了苏州道乐的一些特点和个性，在后面的部分章节中，也会就苏州道乐的某些特点作分析和讨论。在此，笔者意欲就苏州道乐之内容、形式及传承方式上的一些特点，作一概括性介绍：

近十年以来，笔者一直从事着道教音乐的学习与研究，其间，有幸接触到了北京白云观、湖北武当山、西安八仙宫、陕西楼观台、青岛崂山等地的全真派道乐，以及江西龙虎山、上海白云观、江苏茅山等地的正一派道乐。在所接触到的这些宫观道乐中，从形式上看，大部分为声乐唱诵和器乐演奏两类，其中又以由声乐唱诵的经忏音乐为主体或骨干，器乐演奏部分大多是辅助于声乐

唱诵的经韵伴奏。尤其是全真道观的音乐中，由器乐单独演奏的音乐颇为少见，就连经忏伴奏也大多只用鼓、铙钹、木鱼、铛、磬等法器（少部分宫观加有少许几件吹管或丝弦乐器），因此，道内有一习语称作："陕西的铙钹下江的鼓，武汉的鱼子（即木鱼）没人堵。"[43]

从现知苏州道乐的情形来看，其历来就保持有经忏唱诵和器乐演奏并举的传统。苏州道士素以吹、弹、打、写、念为做法事的基本技能。能"念"的称为"法师"，能"吹、弹、打"的称为"音和"，其余称"道众"。"音和"道士自幼开始苦练，往往要学会多种乐器（通常是三弦、提琴、笛等），只有在演唱、演奏方面具有高度水平，才有资格担任法事中的"高功"、"都讲"、音乐班中的鼓手、司笛等较高的职务。一个优秀道士的培养，几乎同过去戏曲界的科班学习一样。苏州当地就有"出一个秀才容易，出一个佳道士难"的说法。[44]

由不同乐器组合所演奏的不同器乐曲，在苏州的道教科仪活动中占有很大的比例，成为苏州道乐的一大特色。依所奏乐器之不同，可分为：

笛曲

共96首，据"曹谱"而传承至今，《钧天妙乐》上部载有《清江引》、《一封书》、《柳摇金》等曲24首，因其结构短小，称作"小笛曲"；《钧天妙乐》中部载有《大川拔掉》、《素玉姣枝》、《大桂枝香》等曲11首，较之"小笛曲"长大，而称"中笛曲"；《钧天妙乐》下部载有《醉仙喜》、《大玉姣枝》、《大青鸾舞》等曲7首，这些笛曲，演奏起来速度缓慢，结构长大（有些可演奏达一小时之久），故称"大笛曲"。《古韵成规》载有笛曲26首。《霓裳雅韵》载曲28首，因曲子中较之其他笛曲而言，较多运用了"乙、凡"两音，故名"新笛曲"。上述这些笛曲，部分可根据科仪的需要，套以数件弦乐器或小件打击乐器合奏，成为一种丝竹音乐形式。

吹打曲

一般采用吹管乐器、打击乐器和部分丝弦乐器合奏。根据乐器组合的不同，又可分为：

不用鼓段的小型吹打，曲目有《步步高》、《雁儿落》、《金字经》、《山坡羊》、《浣溪沙》、《大浪淘沙》、《走马》、《沽美酒》、《剔银灯》、《醉仙喜》、

《滚诱球》、《石榴花》等，多以单个曲牌的反复变奏或联缀而成。

用鼓段的吹打套曲，其中又可细分为：一个鼓段的套曲，曲目有《一封书》、《滚绣球》；两个鼓段的套曲，曲目有《满庭芳》、《青鸾舞》、《暖溶溶》、《四边静》；三个鼓段的套曲，曲目有《甘州歌》、《喜渔灯》、《泣颜回》等。所使用的鼓段，是用同鼓或板鼓独奏的段落。

吹打曲使用的乐器包括：吹管乐器：曲笛、箫、笙、唢呐等；拉弦乐器：二胡、板胡、提琴等；弹拨乐器：琵琶、三弦、双清、阮等；打击乐器：同鼓、板鼓、点鼓、简板、云锣、锣、钹、木鱼等。其中笛和鼓为主奏乐器。

吹打曲中还有使用锣鼓段的吹打套曲，即民间所称的“十番锣鼓”。其特点是在套曲中，通常插入由多种打击乐器合奏的段落，所用乐器主要有：云锣、拍板、小木鱼、双磬、同鼓、板鼓、大锣、喜锣、七钹、小钹、中锣、春锣、内锣、汤锣、大钹等。代表曲目有《十八拍》、《下西风》、《万花灯》、《将军令》等。

此外，另有纯粹由打击乐器合奏的《清锣鼓》，[45]其中短小的《清锣鼓》，由钟、磬、钹、鼓敲击的鼓点和鼓段组成；长的《清锣鼓》，可构成大型的套曲规模。

由于器乐曲在苏州道乐中的普遍运用，及其器乐曲在科仪法事中所占有的重要地位，久而久之，于乐器的演奏上逐步形成了苏州道乐的特点和特殊演奏技艺，兹略举两例如下：

技术高超的鼓艺

苏州道乐中有大鼓独奏，所击之鼓为高木框，中间略粗于上下两端，成桶形，两端蒙牛皮，演奏时空悬在木制的三脚架上。槌用红木制成。演奏时左右手各持一槌敲击。大鼓独奏时，分慢鼓段、中鼓段、快鼓段。通过演奏者的控制可在鼓上打击快慢、轻重、音色对比和节奏变化等艺术效果，以达到“慢如泉水叮咚”、“中如江涛滚滚”、“快如暴风骤雨”等意境。[46]现今仍然健在的毛仲青、周祖馥等老道长，是江南道教界有名的鼓师。

变换自如的笛技

苏州道乐中所使用的笛，为等距开孔笛，演奏者可利用这一特殊形制，变

换嘴与吹孔间的角度和距离，配合灵活的手指变化，将一支曲牌分为慢吹、中吹、快吹和散吹等四种吹奏法，而且能用一支笛吹七个不同的调。

苏州道乐的传承方式，也为其之一特点。

根据不同的音乐内容，传承的方式也不尽相同。经韵部分的传承，一般为口传，全凭师徒之间耳闻、口唱、目视（看经文）、心记。这一传承方式与全国各地宫观一样。唯器乐部分之传承，一直保持着“谱传”之习惯。初入道门的小道士，学习乐器演奏的同时，必须学会“工尺”谱，就是今天在大部分音乐场合不再使用“工尺”谱的情形下，苏州道众仍保持着这一传统。[47]这种依谱传承的方式，在中国道教界实属少见。

一般的情形之下，道教音乐多依靠个人传授，但在苏州的道教音乐历史上，曾有过开办道乐研习组织的史实。民国初期就曾有道士戴啸霞、曹冠鼎、许吟梅、赵子琴等人办了音乐学习组织，招收各道观的小道士和社会上的“奔赴应”[48]传授音乐。1935 年曾有“道教研究国乐会”的组织，于 8 月 14 日假百灵电台播音一星期，发起人为秦琴鹤、颜品笙、华子莲、张碧庵（子青）、许吟梅、金继青，“其他赞成加入研究之各社员，有凤笛周浩然，云锣薛承培、陆芝卿、李培元，双青笛子金渔生、钱锭之，琵琶宋心田，鼍鼓赵福厚，凤笙吴定兰、丁洪祥，琴吴世生，箫谢剑梅，板胡毛仲青。节目有玉皇赞、霓裳雅詠（韵）等”。[49]

日本侵华时期，由华丽生、钱锭之、吴定兰等道士办起“守玄褉集庐”的音乐研究组织，地点在玄妙观方丈室。不久，因生活不安定，内部意见不一而停办。后由华丽生主办“云笈社”，地点在玄妙观三元阁，钱锭之主办“亦玄研庐”，地点在卫道观。同时，阊门一带的道士也办了个“崇玄同研社”，地点在崇真宫内。[50]

可见，重视音乐之技艺在道教中的运用，实乃苏州道乐之一特色。

注 释：

①石琪主编：《吴文化与苏州》，同济大学出版社 1992 年版，第 3 页。

②资料参引自高真：《花园之城苏州》，上海文化出版社 1957 年版，第 1 页。

③此一说出自闵智亭之观点，详见宗伟主编：《中国宗教六讲》之第二讲：《道教》，中国友谊出版公司1993年版，第94页。

④张陵始创道教时，入道信道之人需交米五斗，故有此称。《三国志·张鲁传》说：顺帝时，张陵在四川鹤鸣山学道，造作道书，以惑百姓，从受道者，出信米五斗，俗世遂称为“五斗米道”。

⑤史料参引自苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编：《苏州史志资料选辑》第三辑，1986年印，内部发行，第126－127页。

⑥同⑤，第127页。

⑦⑧同⑤，第130页。

⑨除玄妙观之外，另有一位于苏州市王洗马巷10号的春申君庙，于1990年由苏州市道教协会集资重修，现在是苏州玄妙观的另一宗教活动场所之一。

⑩高真：《花园之城苏州》，第10页。

⑪何时始有“玄妙观”之称，有关资料至少有两个不同的时间概念。苏州道教协会研究室编印的《苏州玄妙观》（内部资料）、苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编印的《苏州史志资料选辑）第三辑（内部发行），都记载为始称于元元贞元年（1295年）（详分别见上述两书之第3页和第142页）。而高真所著《花园之城苏州》一书则说始称于元至元元年（1335年）（详见该书第11页）。

⑫玄妙观的相关资料参引自苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编：《苏州史志资料选辑》第三辑；苏州道教协会研究室编：《苏州玄妙观》，中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，华夏出版社1994年版；张墀山、叶万忠、廖志豪：《苏州风物志》，江苏人民出版社1982年版；高真：《花园之城苏州》等部分内容。

⑬“白相”系苏州、上海一带的方言，近似“玩耍”的意思。

⑭此表资料来自苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编：《苏州史志资料选辑》第三辑，第130－134页。

⑮道乐源于巫乐巫舞之说，在近年来的许多文论及著作中可以随处见到。其中有代表性的著作可见：曹本冶主编：《中国道教音乐史略》，新文丰出版公司1996年版；曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，同上；周振锡、史新民等：《道教音乐》，燕山出版社1994年版，等等。

⑯见《赤松子章历》卷一、陆修静《道门科略》及《三天内解经》等，分别载于《道藏》335册，洞玄部表奏类，岂；761册，太平部，仪；876册，正一部，满。上海涵芬楼影印，1924年至1926年版。

⑰引自张继禹:《天师道史略》，华文出版社1990年版，第27页。

⑱参见葛兆光:《道教与中国文化》，上海人民出版社1987年版，第81－91页。

⑲有关苏州道乐的构成因素，除笔者于音乐形态作参照比较所得出这一论点外，相类似或相同的观点还可见：中国舞蹈艺术研究会:《苏州道教艺术集》，1957年油印本；张凤麟:《苏州道教音乐浅析》，《中国道教》1990年第4期，第10－14页；苏州道教协会研究室编:《苏州玄妙观》，内部刊印，第35－42页，等等。此论点的实证性形态分析，容在第五章中详及。

⑳资料来源于石琪主编:《吴文化与苏州》，第487页。

㉑昆山系苏州管辖的一个县，现改称为昆山市。

㉒转引自石琪主编:《吴文化与苏州》，第488页。

㉓同㉒，第489页。

㉔资料来源同㉒。

㉕见《苏州竹枝词·艳苏州》之二，同㉒，第488页。

㉖该推论不是苏州道乐起始由来的渊源探索，仅仅是对现在仍然在使用的苏州道乐中，部分与昆曲有关联的因素进行辨析。

㉗见中国大百科全书出版社编:《中国大百科全书·音乐舞蹈》，中国大百科全书出版社1989年版，第455页。

㉘“堂名”，指苏州近郊专门从事婚丧嫁娶等民俗活动的民间艺人。有时也可代称这类民俗活动的组织或行为，如有称“做堂名”等。

㉙参见杨荫浏、曹安和合编:《苏南吹打曲》，音乐出版社1957年版，第43页。

㉚见《中国道教》1989年第1期，中国道教协会编辑，第40页。

㉛笔者在田野考察中，曾四处打探“曹谱”无着，疑已散失。后有幸在老道长毛良善先生的鼎力相助下，查找到了由任德堂、吴才中、延陵毓、毛良善等老先生，分别于壬申年（1932年）、癸未年（1943年）、丁酉年（1897年）手抄的《钧天妙乐》、《霓裳雅韵》、《古韵成规》等乐谱。

㉜本人所查找到的手抄“曹谱”，未抄录曹希圣所撰之序言，故此处转引自中国舞蹈艺术研究会:《苏州道教艺术集》，1957年油印本，第75页。

㉝此口头资料系中国舞蹈研究会1956年8月，在苏州做实地考察时所辑录，文字载于《苏州道教艺术集》第75－76页。1995年8月，笔者赴苏州玄妙观做田野考察时，曾就此传说询问过周祖馥（1956年接受过采访）、薛桂元、毛良善、张伯旭、蒋介荣等资深道长，他们都肯定有此说法。

㉞“牙和”是苏州道士们对某些有“牙”（有时也写作“呀”）、“和”等衬字之韵尾的一种称谓。这种有“牙和”衬字作为韵尾的经忏曲，据老法师们讲是苏州道乐中最古老的曲子。谱例43之《发炉偈》即有这两衬字。

㉟苏州人对笛曲或牌子的一种习称。

㊱《苏州道教艺术集》，第76页。

㊲杨荫浏、曹安和：《苏南吹打曲》，第43页。此外，英国学者钟思弟（Stephen Jones）对民间吹打乐与宫廷音乐、宗教音乐的关系，也有相似的讨论。详见Stephen Jones，*Folk Music of China：Living Instrumental Traditions*，Oxford，Clarendon Press，1995，PP.72－76.

㊳杨荫浏、曹安和：《苏南吹打曲》，第44页。

㊴参见王光德、杨立志：《武当道教史略》，华文出版社1993年版，第158－225页。

㊵史新民主编：《中国武当山道教音乐》之《序》，中国文联出版公司1987年版。

㊶参见任继愈主编：《中国道教史》，上海人民出版社1990年版，第641页。

㊷对苏州道乐特点的上述总结，参见《苏州史志资料选辑》第三辑，第139－141页，《苏州道教艺术集》，第76－77页，《苏州玄妙观》，第35－42页。

㊸此习语系笔者于中国道教协会副会长、西安八仙宫监院闵智亭大师处所得。

㊹见陈大灿：《漫谈道教音乐》，载《道教与传统文化》，中华书局1992年版，第163页。

㊺“清锣鼓”是江南一带民间艺人的一种习称。“清”在此作“纯”、“单一”解，意即纯锣鼓音乐。

㊻参见张凤麟：《苏州道教音乐浅析》，载《中国道教》1990年第4期，第10页。

㊼笔者于1995年8月的一次田野考察中了解到，现在年轻道士演奏和练习道乐时，仍然使用的是工尺谱，所用之谱为前辈老道长之手抄本。

㊽从事民间道教活动的散居道士，在苏州当地称为“奔赴应”。

㊾资料来源：《苏州史志资料选辑》第三辑，第140页。

㊿同上，第141页。

第二章　苏州道教科仪

道教科仪是道教按照规定的程式、仪范举行各种宗教活动的总称。科，可解作“动作”，又有“程”义。“程者，物之准也”，[1]即动作、行为、活动的准则、程式、程序。凡举行大大小小的宗教活动，都有一定的定规仪式，讲这种定规程式仪范的经书叫做《科仪》。我们常说“照本宣科”，就是指道士应“照”经卷规定的程式、程序之“本”，“宣”演各类宗教“科”范法事。仪，为典章制度的礼约仪式。我们常说的“行礼如仪”，就是指道士举“行”典章“礼”节，要“如”同照本宣科一样，遵照既定威“仪”。

在道教活动中，“科仪”又常与“斋醮”连用，称“斋醮科仪”。斋，为斋戒、斋法。斋戒，是道教徒必须遵守的清规戒律；斋法，是道教修斋的方法。醮，为坛醮，来源于我国古代社会的坛祭。所谓“坛”，即在平坦的地方用土筑的高台，古代以坛为祭祀天神及先祖的场所。隋唐以后，“斋醮”联称，又与“科仪”连用，称“斋醮科仪”。因此，“斋醮科仪”就成为道教徒遵循既定的清规戒律，按照规定的科范仪式，在殿堂内进行自我修持、祭神祀神，在殿堂内、外举行祈福谢恩、祛病延寿、祝国迎祥、祈晴祷雨、解厄禳灾、祝寿庆贺等阳事太平醮，或摄招亡魂、沐浴渡济、破狱破湖、炼度赈济等阴事荐亡斋醮之总称。[2]

第一节　正一道科仪简述

苏州道教系龙虎山天师道之一支脉，属正一道，在介绍苏州道教科仪以

前，有必要先对正一道及其科仪活动作简要叙述。

“正一道”是元代形成的道教宗派。元成宗大德八年（1304年）授龙虎山三十八代天师张与材“正一教主，主领三山符箓”。正一道名遂正式形成。三山符箓，指江南的龙虎山、阁皂山和茅山等三山以符箓为主的道教，因而正一道的形成，事实上就是江南道教的统一命名，统归龙虎山天师府的领导，并以之与北方的全真道派相对。

考“正一”之名，其意为：正者，至正不偏，一者，守一不二。据《云笈七籤》二十八卷“二十四治”称道教创立时，太上授张陵以“正一盟威之道，伐诛邪伪，与天下万神分付为盟，悉承正一之道”。[③]因此，“正一”起初只是真正无二的意思。传说张陵四代孙张盛徙居江西龙虎山后，为道教之龙虎宗，尊张陵为“正一天师”。唐宋崇道，龙虎宗与上清、灵宝等道派逐渐合流，宋理宗敕三十五代天师张可大，提举三山（龙虎山、阁皂山、茅山）符箓，兼御前诸宫观教门事，龙虎山正一天师遂成为江南诸道派之首。元世祖命三十六代天师张宗演领江南教事，赐银印，天师的地位取得了肯定。明太祖即位后，正一派受到皇帝的支持，其发展达到了鼎盛。明末以后，正一派逐渐衰落，乾隆改授正一真人秩以五品，禁止真人差委法员赴各省开度。道光年间，取消正一真人称号，终止朝廷和正一道的关系，但龙虎山的天师始终在正一教派内保持其精神领袖的作用和地位。[④]

正一道的主要宗教活动是符箓斋醮，降神驱鬼。正一派道士可以居庙观，也可以散居于农户和城镇，可以出家，也可以不出家。可以食荤，只是在斋仪期间必须茹素。

斋醮是正一道的主要科仪活动。斋醮，又俗称为打醮，亦叫做道场、经忏或法事。包含内容甚多，主要有设坛、上供、焚香、升坛、画符、念咒、鸣鼓、发炉、降神、迎驾、表章、诵经、赞颂、宣词、步虚等等，并配以烛灯、禹步、唱礼和音乐等。通过这套仪式，祭告神灵，祈求消灾赐福，超度亡灵等。由于所祈求的对象、目的不同，因而行持醮仪的程序、名目亦有差异。随着道教的发展，斋醮象征的意义、内容、范围和功用日益复杂，种类名目与数量亦繁多。

据上海著名正一派高功陈莲笙道长统计，近代道教经忏坛醮可分为三大部分：[5]

第一部分：有醮事，即坛醮法事，包括祈晴祷雨，公醮、清醮、雷醮、火醮、瘟醮、监醮之属；清事，包括收告、镇宅、抱息、预禳等之属；延生，包括打金箓、受箓、祝圣、阅素、普堂、开光、完愿、庆诞、还受生等之属；亡事，包括初丧、追七、周忌、安葬、除灵、禫服、荐祖、冥庆、冥配等之属；放戒，包括传戒，受戒等之属。

第二部分：包括清微发递、灵宝发递、全堂发递、扬幡发递、进表、全堂表，抱患告斗、延生告斗、拔亡告斗，供天、亡供天、祭天，解星、玉府解星、移星易宿，地司、五方镇宅、翻解、立狱、捉生代替，驱蛇发檄、五雷发檄、招魂发檄，代童度关、抱患度关，受箓、给箓、炼度、进笺炼度、专炼、饯瘟、金刀断索、起伏尸，火司朝、宿启朝、青玄朝、九幽朝、三朝、斋王、款王、传经转案、迎真度魂，生神章、请经、迎鸾接驾、皇坛三宝、群仙会、会诸司、开方、九幽灯、九阳、十回度人灯、升仙灯、三途五苦灯、六洞魔王灯、九霄开化灯、十七光明灯、延生灯、火司灯、寿星灯，大小十献、解结、召饭、上供、望乡台、颁敕、度桥、招孤魂、请三宝、开启、寄库给牒、行香放灯、送丧等。

第三部分：有小型法事和经忏、法事之别。小型法事包括送鬼、暖材、开路、设召、起灵斩煞、按神、安座、招魂、召七、召三朝、半夜七、接煞、起座、净宅、预告、通七疏；经忏包括早、晚功课，玉皇、雷祖、真武、三官、观音等经忏以及斗经斗忏、朝天忏、青玄忏、九幽忏等。法事包括上表、供天、炼度、专炼、上供、发递、亡斗、开启、给箓、青玄朝、请圣、召孤魂等。

这些道场法事真可谓五花八门，千姿百态，应有尽有，其科目之多，范围之广，功用之杂，包容整个人类社会的一切。

第二节　苏州道教科仪之沿革及现状

苏州道教现行的一套斋醮科仪，是沿袭正一天师道的传统继承下来的。这一斋醮科仪形式，如若追根，可直溯到张道陵初创天师道时，在教民中实行的“三官手书”。所谓“三官手书”，是一种灵图符箓，系早期五斗米道为病者请祷的方法。请祷，即道士为病者向天神告求祈安。《后汉书》卷七十五引《典略》：“（请祷）之法，书病人姓名，说服罪之意。作三通，其一上之天，著山上，其一埋之地，其一沉之水，谓之三官手书”。[6]对道教这套斋醮科仪的发展演变状况，道内著名学者闵智亭道长曾作过如下考究：[7]

道教的“斋醮仪范”早在祖天师创教时就有了，《天官章本》是最早的斋醮仪范。北魏寇谦之《云中音诵新科之诫》、《图箓真经》，是北天师道的新斋醮科仪。南北朝陆修静整理三洞经典辑录编撰的《陆先生道门科略》、《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯烛愿仪》、《灵宝道士自修盟真斋立成仪》、《金箓斋仪》、《玉箓斋仪》、《九幽斋义》、《解考斋仪》、《涂炭斋仪》、《三元斋仪》等，可以看出，道教的“斋醮仪范”到了南北朝时，已形成一门庞大复杂的专科了。唐末五代初的杜光庭，号广成先生，是集道教仪范的大成者，他所留下的《灵宝文检》和《广成集要》一直是我们今天写表文、牒札的范本。道教的“斋醮仪范”到了宋代发展到了鼎盛时期。宋代皇帝动不动就举办“罗天大醮”、“三百六十分罗天大醮”、“黄箓醮”等，这些醮法仪式今虽不知，但可以想象一定是宏大的场面。明代皇帝最喜建醮，据《明史》记载，明代有：万寿醮、安神醮、生辰醮、祈年醮等醮法。

再往前溯，追寻道教斋醮科仪的渊源，有学者认为其是从古代祀神、祈福等巫觋仪式中发展起来的。葛兆光在《道教与中国文化》一书中，就提出过这一观点。他说，从巫觋时代起，恐怕就有祈福者自己登坛祈祷的祀神之仪和由巫觋进行的娱神之礼的分别。[8]还以屈原所作之《九歌》为例说，巫觋们从“东皇太一”起祭，到“礼魂”送神为止，一会儿扮成天地星辰山川之神向人

间宣通旨意，一会儿代表人间芸芸诸生向神顶礼膜拜，正是“醮”的源头。《九歌》是巫觋祭祀诸神的乐歌，巫觋们从“东皇太一”起，对天、地神祇一一祭祀颂赞，而《礼魂》一曲，则是整个仪式的尾声，所以它与道教的“醮”十分相似。[9]葛氏在此更进一步考证，导教斋醮科仪的渊源与先秦楚文化有直接关系：宋玉《高唐赋》中写到过“醮诸神，礼太一”，是否可以说，“醮”就是从楚地祀神仪式中演化来的呢？而东汉末年，占有楚地的孙权，让巫觋方士在星辰之下为大将吕蒙请命除病，是否就是楚地祀神仪式的孑遗、道教“醮”仪的先声呢？

斋、醮都是从早期巫觋仪式中演变而来的，所以它不免有很浓重的巫觋色彩。尽管道士们在理论上很强调“心斋”，即“疏沦其心”、“澡雪精神”、“掊击其智”、“无思无虑”、“无嗜无欲”、“无秽无累”，称之为“上士所行”，[10]但事实上更主要地还是“左佩黄神印，右佩越章印，后中天部霆司印，身立圆景之中，足履九台之像”，[11]画符念咒，祈禳颂赞，作鬼弄神。因此，我们可以看到“斋”、“醮”中许许多多的巫仪孑遗。例如，道士们在设斋打醮时，主持的法师如高功、都讲、监斋、监坛都要“头戴宝冠，身披霞帔，手持玉简”，[12]装扮得威武庄重，而且两旁还要设置若干象征神祇或手持威仪的助手，就是楚巫“灵（主巫）偃蹇兮姣服，芳菲菲兮（群巫）满堂”的翻版；斋醮时吹吹打打，钟磬齐奏，“弦歌鼓舞，烹杀六畜”，[13]就是楚巫扬枹拊鼓、陈竽浩倡、展诗会舞的孑遗；道士们斋醮“历祀天皇太一，祀五星列宿”，[14]也与楚巫以东皇太一为首，历祀天神地祇的方式相似；尤其是道教特有的“步虚”、“缭绕”之法，传说为仿效神仙在空中诵经之声的“步虚”即吟咏之法，据北周甄鸾说，就如同“俗巫解奏之曲”，[15]而“步罡踏斗”的所谓“缭绕”之法，其实就是从“禹步”中发展起来的，而“禹步”——传说大禹治水小腿受伤，“步不能过，名曰禹步”[16]——其实就是原始巫仪上的舞蹈步伐，云梦秦简《日书》中就记有关于远行的巫术，说，出了帮门，要“先行禹步”然后三勉，念“某行无咎”，这样便平安无事，所以汉代扬雄《法言·重黎》便说“巫步多禹”，注中还说“俗巫多效禹步”。而道教却把它当做必修科目。[17]

从渊源关系和科仪沿革上讲，苏州道教科仪应是遵循上述这一路线发展而

来的。自有道教在苏州传播以来，历史上系统介绍苏州道教科仪活动的史籍和文献材料甚少，偶见零星记载，多为受朝廷之召，举行祭祀或斋醮等活动。现今苏州道教的科仪活动，主要集中在玄妙观内进行（自1990年始，也有部分科仪活动在春申君庙内举行），其内容主要包括：为神祇的诞辰做祈祷，为民间信徒打醮、做道场等，以祈福灭灾，保佑平安。概括言之，其要类如下：

做功课

又名玄门日课，亦称“功课经”。道众做功课的目的在于修养心身，以保养元和，即谓之“课自己之功者，修自身之道也，赖先圣之典也”。[18]玄妙观道众每天早晨五时开静，洒扫庭院殿堂，整齐冠服，尔后齐集三清殿内拈香行礼，撞钟击磬，念诵早坛功课经。早坛功课经内容包括：“净口咒”、“净心咒”、“净身咒”等咒语及《太上老君说常清静经》、《无上玉皇心印妙经》以及《灵官诰》等。

祀神

此一科仪一般在道教诸神圣诞之日举行。苏州玄妙观最常举行、也是规模较大的祀神活动是在每年农历正月初九和二月十五（正月初九为玉皇大帝诞辰日，二月十五日是老君诞辰日）。每逢这两日，都要举行一次盛大的祀典仪式。届时，法师及道众斋戒沐浴，身披绣金法衣，手持朝笏，诵经拜忏，唱“赞”吟“偈”，登坛演道，两旁还有乐器作为经韵伴奏。除了这两大诞辰之外，还有以下神仙诞辰：二月十九数音诞辰；三月二十八东岳大帝诞辰；五月初五财神诞辰；六月二十四雷祖诞辰；七月十五三官大帝诞辰等。逢此上述诞辰，主持道观发出大红请帖，借素斋，邀请善男信女参加祈祷。请帖式样大致为：“×年×月×日为×××道祖寿诞之期，恭请光临拈香　玄妙观××殿”。是时，信徒香客于四面八方涌来，焚香礼拜，同沐圣恩，景况好不壮观。

烧香

《无上玄元三天玉堂大法》曰：烧香之理，在乎五行之性，火曰炎上，凡朝真役将烧香者，以诚心假火气而上达，行持须烈火丰香，一举即达。否则不能超达。[19]《早晚功课经》：“心假香传”。香者，传心达信，上感真灵。凡修斋

行道者，则必须香为务，昆邪王祭，不用牛羊，惟烧香礼拜。[20]苏州玄妙观三清殿所供三尊神像，是仙神主尊，东岳殿（现已毁）所供的东岳大帝，乃百鬼之首。从清末至民国，两殿香火最旺。在苏州民间有烧“金面香”和“白面香”的风俗，所谓“金面”指的是三清殿装金开相的三尊神像，“白面”指的是面未涂色的东岳大帝。“金面香”（俗称红香）凡生日所烧之“寿字香”；新婚夫妇所烧之“满月香”；病愈后所烧之“还愿香”；向神求助祈祷所烧之“许愿香”等，均属“红香”。而逢丧事所烧的“七香”（从死者死的第一天算起，逢七要烧一次香，共烧七次，故名“烧七香”）则为“白面香”（俗称白香）。每当春秋两季香汛，四乡八镇以及外地的信徒，自动集合起来，身背黄布包，先到杭州或其他地方去烧香，然后再到三清殿烧香，名曰“回头香”。还有名为烧“星宿香”，是为祭祀各人自己的本命神，尤其在农历正月初一至十五期间，烧香者要多于平时，大除夕之夜人就更多了。许多人涌到三清殿内，在六十个星宿神像中，找到同自己年龄相同的“本命神”，点烛跪拜祈祷。露台上万年宝鼎里焚化的纸制“表章”之类，烟雾缭绕，直到次日年初一白昼来临，方才歇止。在信善们看来，在新年的头一天烧香，是最吉利的事，俗称“烧头香”。

斋醮

玄妙观至今盛行的斋醮活动大致有三种：

其一，城市居民打醮。以前大都在财神殿和雷祖殿举行，以祈生意兴隆、风调雨顺、国泰民安。

其二，乡民打醮。一般由“香头”[21]集合当地民众二三十人，亦有百余之人或更多联合打醮，名曰“公醮”，一般均在春、秋两季及农历六七月份，农历六月二十四日这一天则更甚（这天为雷祖圣诞，其醮名曰“火醮”），地点旧时大都在文昌殿和蓑衣真人殿，现一般均在春申君庙或在三清殿举行。打醮的内容依信徒的要求而定，一般是两或三天，参加的法师约三或五人，道众（称“散众”）四或六人，音乐吹打数人，多至十余人。打醮的名称有“太平醮”、“保安醮”、“让癸醮”、“寿醮”、“求晴雨醮”等。旨在祈祷合家平安、畜牧兴旺、五谷丰登。[22]

其三，独醮。即单独家庭里的打醮，通常是某一家庭遇难逢灾，祈愿保家平安、消灾降福而邀请道士举行打醮。打醮内容及规模根据信徒要求而定。

打醮的仪式流传很久了，历代王朝亦都曾举行过诸如“黄箓大醮”、“金箓大醮”等，以求长生不老或死后超度。影响所及，民间莫不效之。斋醮的范围也愈来愈大，不仅限于“祈晴祷雨”、“社邪治病”、“祝寿”、“超度”，即使无病无灾，也可以修一坛“平安醮”。以前的苏州，不但玄妙观有打醮，其他道观也有打醮，少数居民家里也举行打醮。不少道士乐此为业，打醮甚至成为某些道士的一项谋生职业。[23]

现转载几件昔日苏州打醮事例，管窥其中一斑。[24]

1934 年苏州一带大旱，自 5 月 20 日起直至 7 月 21 日才降大雨。7 月 1 日，道教公会举办了一次盛大的醮坛，历时 25 天。第一日在玄妙观三清殿前竖立标杆、悬旗幡、仙鹤；设坛于雷尊殿，宣扬法典，鸣钟击磬，6 日，温度升至华氏百度左右，有道士啮指注血，跪写血表焚化。7 日，在玄妙观摆八卦阵，据当时老道长说：“活了七八十岁，从未见过这样大的场面。”9 日下午，道众一百余人列队经观前街、景德路直至宝莲寺，演道上表，以后每天在坛者四十九人。其他各道观所在之地，也有人挨日抬着神像，到玄妙观朝拜三清神像，上香求雨，队伍初为几十人，后增至数百人，多时达千余人。队伍中掮旗打伞，舞龙灯，踩高跷，十番锣鼓，扮演衙役皂隶、各山戏剧，甚至有些人披襟袒臂，臂上扎入钩子，钩子上挂着香炉、花篮，俗称之为“出会”。

1946 年 8 月 13 日至 15 日，道教公会组织一部分道众以“祈祷世界和平，追悼阵亡将士”为名，在玄妙观三清殿诵经拜忏，建立醮坛。当时，江西龙虎山第六十三代天师张恩溥也来到苏州参加了醮事。

1946 年 8 月 11 日和 14 日，《苏州明报》先后报道：“……吴县道教整理委员会响应救济‘苏北难民协会，特烦张天师建醮三天’”，张天师还以“义卖”方式出售三种符箓：“护身符一万元（旧货币，下同。引者注），镇宅符二万元，驱瘟保安符三万元。定件处：中国银行……等十三处。”

受现代文化的广泛之影响，时下，信仰道教的民众较以前有所减少，[25]尤其是年轻人士。但道教信仰还具有相当广阔的社会基础，斋醮活动仍然在一定

范围内成为社群整合的缘异因子。从社会学的角度来看，这种科仪活动具有某种社会功能，一定程度上对社会的稳定与安宁，是有积极意义的，它可以教化民众为人类广行善举，促进社会伦理道德水平的提高，进而增强民众的凝聚力，利于社会群体间的协调与互助，加强团结，稳定社会，实现人类大同。

注　释：

①见《荀子·致仕》，转引自《辞海·词语分册》，上海辞书出版社 1977 年版，第 1875 页。

②参引闵智亭：《道教仪范》，新文丰出版公司 1995 年版，第 1－5 页；周振锡：《“萨祖铁罐施食祭炼科范”音乐试析》，载《黄钟》（武汉音乐学院学报）1991 年第 4 期，第 52－53 页。

③转引自陈耀庭、刘仲宇：《道、仙、人——中国道教纵横》，上海社会科学院出版社 1992 年版，第 61 页。

④同上，第 62 页。

⑤转引自张继禹：《天师道史略》，华文出版社 1990 年版，第 153－154 页。

⑥中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，“请祷”条，华夏出版社 1994 年版，第 837 页。

⑦见闵智亭：《道教仪范》，第 4 页。

⑧见葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版，第 86－87 页。

⑨同上，第 87 页。

⑩《洞玄灵宝太上六斋十直圣纪经》（《道藏》正一部）。此注释依据引文之作者所注，注⑪—⑯与此同。

⑪《清微斋法》（《道藏》洞真部方法类）。

⑫《云笈七籤》卷二十五。

⑬《三天内解经》卷上。

⑭《隋书·经籍志》。

⑮《广弘明集》卷九《笑道论》。

⑯《尸子·广泽》。

⑰参见葛兆光：《道教与中国文化》，第 87－88 页。

⑱《太上全真早坛功课经序》。

⑲⑳中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,第832页。

㉑“香头”为组织乡民参与打醮的召集人。

㉒据笔者1994年8月和1995年8月两次田野考查所了解到的情况,现在苏州玄妙观(有时在春申君庙)所进行的“打醮”,大多为“天功”科仪法事。

㉓参见苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编:《苏州史志资料选辑》第三辑,1986年印,内部发行,第161页。

㉔同上,第136-137页。

㉕这里之“以前”的时间概念,是指未经历文化大革命以及其他人为因素破坏的时期。

第三章　“天功”科仪及其音乐

第一节　“天功”科仪的版本

据苏州道教协会会长张凤麟道长介绍：“天功”科仪是苏州玄妙观独有的一个科仪，其他宫观没有此科仪。[1]整个“天功”科仪在笔者做实况采录的当坛法事中，共用了三个经卷科本，这三个科本分别是：《恭递三界发文遣将传奏各衙公文》、《清微朝元供天行道科仪》、《运神会道清微进表科仪》，它们先后用于“天功”科仪的“发符”、“供天”及“进表”各仪节之中。这些科本全部以毛笔手抄而成，同一科本虽抄写人不同，然内容却一致。有的手抄本上还书有作为行法动作之提示的记号。不同人抄写之版本往往在少数字句上有些差误，尤其同音字出现差误的现象为多。如“进表”中之“瑶坛偈”有句经词为“庞流洪福”，其中“庞”字，有的抄写为“庞”，有的则抄写为“旁”；又如“进表”中之“发炉偈”第一句“发炉祈真佑”之第二字“炉”，有的手抄本即写为“露”，等等。这种抄写过程中出现差误的现象在其他宫观也较为普遍，[2]因此，每一科仪法事结束以前，有一仪式环节，即是对所行法事之不恭不敬之处，不慎出现差误的地方作出忏悔，其中也包括如经文念诵，文书有差错的忏悔。[3]

笔者曾向道士询问过“天功”科仪上述科本之来源，道士们均答曰“抄承自上辈道长”，而上辈道长之科本源于何处，道士们说不甚清楚。为此，笔者查阅了相关道教经典，结果未找到与“天功”科仪完全相同的科本，只是在《道藏》和《藏外道书》中，发现了部分与“天功”科仪相仿的内容。

如《清微玄枢奏告仪》,[4]此仪用以启奏清微真元妙化天帝、清微紫宸大华天帝、清微太初天君等清微派列代祖师，以求获福消灾。内有入坛、念天地经咒、焚符召将、燃灯、降九皇、谢恩、发愿等奏告仪法。与现行之苏州“天功”科仪的部分情节几近相似。又如《太乙火府奏告祈禳仪》,[5]此仪由信徒设坛燃灯焚香奏告三清上尊、十极高真、北斗九星道君、四府万灵众圣以及火府师君将帅等神，以求风调雨顺，国泰民安，一家长幼，四序康安，七世先灵，俱得超度。内有步虚、焚符、奏告文词、召将、降师、降圣以及进表等全套仪法，与“天功”科仪亦大体近似。

更有“天功”科仪中的许多经文词句，与下述《藏外道书》所辑经文卷本中的部分经词一致，这些经卷包括：《斗醮启师全集》、《斗醮召合全集》、《斗醮会将全集》、《斗醮隍司全集》、《斗醮迎驾全集》、《大曜分事同全集》、《斋醮关召功曹符使集》、《诸品斋醮迎鸾接驾集》、《九皇大醮迎驾集》、[6]《保苗关告会将全集》、《保禾醮结界祭符谢真全集》等。[7]

根据笔者所知资料推测，“天功”科仪之科本经书，有可能系前辈苏州道长从相关诸种经典中，有取舍地辑录而成现传科本。（见图2）由于此一问题笔者仍在进一步探索之中，详考待后续。

第二节　“天功”科仪简介

在苏州的道教仪式活动中，“天功”科仪是其规模最大的一项仪式。田野采访中，我询问过多位道长，问他们何称“天功”，道人们没有一个明确的解释，只是说该科仪与“天”有很大的关系。

说到天，似乎是一个不言而喻的问题。天，是单独的名词，是普遍称呼。《辞海》里将天解释为“天空”；“天帝”；“天然”，也作“时间”解。在古代，天，也是中国哲学家所说的世界的精神本原。[8]从古至今，天在人们的心目中一直是一个神秘莫测的模糊概念。雷电风雨，温凉寒暑，无不来自天上，天对人们的生活，起着至关重要的作用。人们遂以为天有神主之，统治着下

图2　手抄经卷科本

界。灾祥恩威，俱从所出。

天又是无穷无尽，无边无际，它覆盖下方，无所不至。因而人们称它为“皇天”。皇者，大而且明也。天既有神灵主之，又无所不至，则下方的一切，它都无所不知，无所不晓，并根据众生万物的善恶，来行赏罚，以行天道。主天之神，至高无上，故古代常称之为“帝”、“上帝”、“天帝”、“皇天上帝”、“昊天上帝”等等。现今民间仍有“上天”、“青天”、“苍天”、“皇天”、“天神”、“天公”等称谓。

在中国传统文化中，玉是华贵高洁、超凡脱俗的象征，故“玉”常用于尊称和美称。如“玉人”、“玉女”、“玉文”、“玉井”、“玉音”、“玉手”等等。唐人遂以玉用于天帝，作尊称和美称。于是，天帝就被称为“玉帝”、“玉皇”、“玉皇上帝”、“玉皇大帝”。⑨

道教神系中，有尊神称“玉皇”，也称“玉帝”，但不止一神，《云笈七签》卷二十四、二十五中还有“天之太尉第一玉皇君、天之上宰第二玉皇君、天之司空第三玉皇君、天之游击第四玉皇君、天之斗君第五玉皇君、天之上帝第七玉皇君、天之尊帝第八玉皇君、天之太帝第九玉皇君。”又有“高上玉皇”、“太微玉帝神君”、“天尊玉帝”之类。

道教信仰中的许多神灵，是从民间信仰中来的，传统文化中，天帝有“玉皇”、“玉帝”之称，在道教中也有“玉皇”、“玉帝”之类的尊神。道教同民间信仰一样，称天帝为“玉帝”、“玉皇”或“玉皇大帝”，并奉为其神系中的最高神灵。

从古代五帝三王以来，古人对神的称呼，最普遍的就是称“天”，⑩直到今日，这个名词依然通行。所以人若遇见水火钜灾，人力不能制止者，便说这是“天灾”。吉凶祸福，人意不可预料者，则说这是“天意”。

由上述可见，“天功”科仪之“天”的含义，显然包含精神上之“神”（即“天”）的意念，“天功”亦即可解释为“神之功德”意，或可释作“以天神之功力降福泽与人”，如《左传》中说：“贪天之功以为己力”之延伸。

在道教的解释中，“天”不仅只是一个神的符号或称谓，它更是一个实实在在的“极乐”空间，即常人所称之“天堂”。这一“天堂”，是神灵居住的地方，按道教天界之划分，共有“三十六天”。《魏书·释老志》说：“二仪之间有三十六天，中有三十六宫，宫有一主，最高者无极至尊，次曰大至真宗，次天覆地载阴阳至尊，次洪正真宗……。”[11]据《云笈七签》卷二十一“四梵三界三十二天”载，这“三十六主”统治为三十六天，自下而上分别为：欲界六天、色界十八天、无色界四天，还有三十二天之上的四梵天，四梵天之上为三清天，三清之上即最高一层大罗天（三清天、大罗天又称为圣境四天），[12]见下表：

表二　道教天界

<table>
<tr><td rowspan="4">圣境四天</td><td colspan="2">大罗天</td></tr>
<tr><td rowspan="3">三清天</td><td>玉清境清微天</td></tr>
<tr><td>上清境禹余天</td></tr>
<tr><td>太清境大赤天</td></tr>
<tr><td rowspan="4">四梵天</td><td colspan="2">贾亦天</td></tr>
<tr><td colspan="2">梵度天</td></tr>
<tr><td colspan="2">玉隆天</td></tr>
<tr><td colspan="2">常融天</td></tr>
<tr><td rowspan="4">无色界四天</td><td colspan="2">秀乐禁上天</td></tr>
<tr><td colspan="2">翰宠妙成天</td></tr>
<tr><td colspan="2">渊通元洞天</td></tr>
<tr><td colspan="2">皓庭霄度天</td></tr>
<tr><td rowspan="6">色界十八天</td><td colspan="2">无极昙誓天</td></tr>
<tr><td colspan="2">上揲阮乐天</td></tr>
<tr><td colspan="2">无思江由天</td></tr>
<tr><td colspan="2">太黄翁重天</td></tr>
<tr><td colspan="2">始黄孝芒天</td></tr>
<tr><td colspan="2">显定极风天</td></tr>
</table>

（续表）

色界十八天	太安皇崖天
	元载孔升天
	太焕极瑶天
	玄明恭庆天
	观明端静天
	虚明堂曜天
	竺落皇笳天
	曜明宗飘天
	玄明恭华天
	赤明和阳天
	太极蒙翳天
	虚无越衡天
欲界六天	七曜摩夷天
	元明文举天
	玄胎平育天
	清明何童天
	太明玉完天
	太皇黄曾天

三十六天是神生活的领域，每重天中都居住着不同身份的神。“四梵三界三十二天”说，欲界六天中的生灵，“有色有欲，交接阴阳”。[13]色界十八天中的生灵，“有色无情欲，不交阴阳”。[14]无色界四天中的生灵则没有情欲，色欲也消失殆尽，“其界人微妙无色想，乃有形长数百里而人不自觉，唯有真人能见。”[15]

这三界二十八天，“一天则有一帝王治其中，其天人皆是在世受持智慧上品之人，从善功所得，自然衣食，飞行来去，逍遥欢乐，但生死之限不断，犹有寿命，自有长短，下第一天，人寿九万岁，以次转增之。”[16]也就是说，人世间“从善”“受持智慧上品之人”进入“天”之后，即使是三十六天中最低的一层“太皇黄曾天”，都可“飞行来去，逍遥欢乐”，寿享九万年之长。而进入无色界中的“秀乐禁上天”，也就是三界二十八天中的最高一层，一生就可

享受二百五十万年的欢乐。

综上述，苏州道教科仪中的“天功”法事，于科仪名称上解，无论是假“天”为各界神明之符号，还是借“天”寓意神仙之处所，其名其意，皆与道教之根本信仰相关。同时，引“天”之广义，也顺应了民间习俗中诸如“天意”、“天命”、“天灵”、“天灾”等习惯。事实上，“天功”法事从始至终的过程中，一直以“天”为主线贯穿首尾，或说整个法事中的其中任何一个仪节，均与“天”有关。例如，功课经中念有“玉皇经”（“玉皇”即天帝），“供天”一节，所赞颂的也是“三十六天界”中的诸神，“召将”一节，所召之也为“天兵天将”，“进表”一节，更有高功穿云鞋，踏罡步斗，直上九天，于天庭之上面见仙真，呈上表文，领悟“天意”，祈福许愿，让斋坛上之百姓能得以“天”助，“天”随人意，福寿康宁。

整个“天功”科仪大致由三大部分（或称三个仪节）组成：

仪节之一：发符

符，是道教驱役鬼神以至人神合一的秘文。《无上玄元三天玉堂大法》：“合天地正气曰符。”[17]《清微元降大法》说：符者天地之真信。人皆假之以朱墨纸笔，吾独谓一点灵光通天彻地。[18]起初，符并不为道教所用，乃是古代帝王用以传达命令或调动军队的凭信。此符用竹或其他物质制作，上面刻有文字或图案，将之一分为二，双方各执一半，合之以验真伪。道教大约在汉代将这种人间运用的符，搬到了神鬼世界，于是便有天符、神符出现。道教认为符能沟通人、神世界，神符是天神权力的象征。故曰：以我之精合天地万物之精，以我之神合天地万物之神，精精相搏，神神相依，所以假尺寸之纸以号召鬼神。古云：“书符不识窍，却被鬼神笑，书符若知窍，惊得鬼神叫。”[19]

符旧时在江南一带的民众生活中有相当的影响，春节、端午等节令悬挂“天师符”曾是普遍的民俗。

在“天功”科仪中，发符的内容是，通过高功法师变神、召将，将本坛所行法事的缘由及内容要求等发出公文，通过温元帅、值日功曹、符使传递等神通告三界帝阙，遍诣诸真神司，以期垂恩降驾证盟修奉。

召将是这一仪节的核心内容。所谓召将，即是高功将自己转变成神的模

样，发出符文，召请神将降临法坛，镇邪灭妖。可供召请的神将很多，最常召请的神将有十二位，分别在三清殿内两侧，这些神将由雷部之神和护法元帅组成。他们是：温元帅、殷元帅、毕元帅、刘元帅、陶天君、辛天君、岳元帅、庞天君、邓元帅、朱天君、苟元帅、张节。召哪位将，要视乎香客的要求而定。例如，七月间农忙，香客到玄妙观祈祷，希望有个好收成，求神灵保风调雨顺，五谷丰登，通常就会召请精于五雷掌诀，招风唤雨的刘猛将。

发符除了在“天功”科仪中作为一个仪节进行外，还可以单独作为一个独立的科仪进行，这一单独进行的发符科仪，称为“全符”，即全套发符仪式之意。

仪节之二：供天

供天一节，本也是一个可独立进行的科仪，名为“清微朝元供天行道科仪”。这一仪节的大致内容是，先上香礼赞，歌颂三清四御，然后表熏疏，向天庭之神灵表达建醮设坛的目的、人员等，迎请仙真下凡普撒神恩。奉请之神灵包括玉清圣境、上清真境、太清仙境等三十六天之中的各界仙真，摆下圣筵相供，祈求高真们饶恕罪过，降恩于人间。待功德圆满，再奉送天仙真人们返回天庭。

仪节之三：进表

苏州道士又称之为“晋表”、“拜表”、“表朝”等，该仪节是“天功”科仪的终结部分，是为将表文上奏天庭之仪式。整个仪节包括启坛、请圣、拜表三个部分。仪式中，道士将书写信众祈愿的表文，通过步罡踏斗，飞送天庭，祈告上苍，众神光临醮坛，赐福延龄，先灵受度。

早期道教类似于进表仪式的是张道陵创五斗米道时的“三官手书”，手书上写服罪者姓名和服罪之意，以上天、埋地、沉水的方法通达于天、地、水三官。南北朝时，道教借用世间群臣通于天子之书为章奏之名，在仪式中也出现了章表之字，但多有模仿官府行移造为文牒公据。唐宋时出现了专门的“拜章”仪式，并且使用在祈祷、消灾、祈嗣、延生等各种目的的醮仪之中。[20]

进表仪节中，启坛为第一部分，是时，各醮坛执事人坛烧香，跪奏祝告，分灯洒净，为请圣做好准备。请圣是仪节的第二部分，请圣中，坛场奉安五方

神圣，法师拈香，恭祝圣寿。第三部分之拜表是该仪节的核心，高功行祭礼于司表仙官，劳动送表文，运神行事，步罡踏斗，禀告上苍。最后以献供、谢师等结束。

与前述“发符”、“供天”一样，“进表”也是可单独进行的一个科仪，若单独举行全本全套的进表科仪，苏州道士称之为“全表”。

“发符”、“供天”、“进表”这三个仪节，是“天功”科仪的主体，此外，在科仪进行之前，道众要行“功课”仪，作为科仪正式开始前整肃心身的自我修炼。“功课”开始是念“清净经”，包括净口、净身、净心等。接着要念一段经文，念什么经，则根据不同的需要而定，通常是“玄皇经”、“心印经”、“玉枢经”等。开经以后，不一定把所有经文全部念完，可以多念，也可以少念，根据时间而掌握长短与篇幅。

结束“供天”仪节，于“进表”仪节开始前的空隙间，有时会插入一个短小的仪式内容，称作“解冤结”。解冤结是晚清时部分地区的道教活动中出现的一种仪式。仪式为坐唱形式，间亦有焚化解冤符的。据陈耀庭、刘仲宇先生的介绍，香港道教的《先天斛食济炼幽科》和上海道教的《先天斗姆炼度金科》都有“解冤结”部分。[21]包括冤怼十种，俗称“十伤”，即：杀伤、自缢、溺水、药死、产死、伏连、冢讼、狱死、邪妖和积生等等。其中，除“邪妖”外，均系人生冤怼的内容，“积生”是人际冤怼的延续。整个仪式表达的是一种祈愿无冤无仇之太平社会的理想。

第三节　“天功”科仪的结构

所谓结构，即各个部分之配合、组织。道教科仪，是一具有系统性的宗教活动，这一系统中，也呈现出其组织结构上的一些基本特征。

从仪式结构来分析，道教仪式是内容和形式相结合的道教徒的行为，它的内容就是仪式体现的教义思想，它的形式就是表现其信仰的动作行为，广义地认识这一动作行为，应该包括普通教徒的烧香叩头，跟随转坛等等。狭义的认

识，就是指道士们进行的斋醮科仪，在教外人看来，类似于一出出戏，近年来，有学者对道教科仪的结构，进行了探讨和研究，在此，选几例撮其要介绍如下。

陈耀庭将道教科仪之结构，概括为“静”与“动”两种行为要素：[22]

静的要素包括：坛场设置、法服冠饰、经典文检三个主要方面。坛场设置，指的是仪式坛场布置，将众神灵列位以香、花、灯、水、果等物品供献；法服冠饰，是指道家祀天之服。法服的穿着非同一般，其有严格的法服尺寸规定和意义。如“上清法服”的内帔广四尺九寸，“以应四时之数”，长五尺五寸，“以法天地之气”。道士无法服是不能诵经行法的；所谓经典文检，是道教仪式使用的文字，包括科仪经典和文检两部分。经典是固定的，是道士们进行仪式的文字脚本，大致有三个部分组成，即：散文体或骈文体的经文；韵文体的赞颂或吟偈以及提示道士礼拜仪节的规定。散文和骈文体的经文，大多用于启请、召请天神，申奏举斋目的，或者代神宣教民众。韵文体的经文，大多系五言、七言诗体，多用于步虚、绕坛时的诵唱，它们多作为仪式程序间的过渡。至于一些礼拜仪节的规定大多是简单的散体文字。

动的要素又有个人的动行为和集体的动行为两种。个人的动行为，概括起来，即有唱、念和做。唱和念是口的行为，做又有手、眼、身、伐、步等体的行为，如“手印”、“点弹”、“步罡踏斗”等等。

绝大多数道教仪式都是集体进行的。进行仪式的道士们具有较严格职务规定，如：高功、都讲、监斋等法师，侍经、侍香、侍灯等职事，以及一般道士等。在集体的动行为要素中，较有代表性的，有步虚、旋绕、散花等等。

相对于“动”、“静”两要素而言，有学者又将道场科仪结构用“音响部分”和“造形部分”加以了归纳：[23]

音响部分，包括所有的音乐。在道门内，司鼓道士称为知鼓，司钟道士称为知钟。此外，道场法事中还有知磬、知锣、知笙、知鱼（木鱼）等，每位参加法事的道士，必须会吟诵该法事所要奉诵的经文。熟悉经文中的咒、赞、偈的唱法，以及律令、禁戒的念白。

造形部分，是由道场法师们巡回、礼经、拜神等动作完成的。与前述之

"动"行为要素类似相近。

还有学者对宗教科仪结构，从文化形态上作了分析。陶思炎在《祈祷：求福·除殃》中将其分成四种基本类型，即语言型、图像型、动作型和器物型。[24]

所谓"语言型"，是通过语言的运用而达到对祈祷心理表达的文化形态，它源于对语言的神秘观念，反映了人类对自身优长的极端夸耀。由于语言与思维是人的禀赋，而语言又是人的意识与意志表达的工具。因此，它也被用来对实有的外在之物或虚无的外化精神现象施以影响，以寄托祈福祷祸的愿望。

语言型包括有咒语、歌颂、吉语、禁忌等表现形式。

所谓"图像型"，是以图像寄托祈祷心理的文化形态，它通过"立象以尽意"，往往带有神秘的象征意味。图像型包括有持箓、书画、造型等表现形式。

所谓"动作型"，是以动态行为追求祈祷效果的文化形态，它借助程式化的动作或有一定过程的行为，达到对外物的干预的目的。动作型包括有舞蹈、仪典、占卜等表现形式。

所谓"器物型"，专指以人造物或加工过的自然物作为祈祷工具的文化形态，它们往往以巫术、宗教观念为认识基础，具有法物的性质。器物型包括有厌胜物、避邪物和吉祥物等表现形式。

上述科仪结构上的分析与研究，使我们对科仪组织形式中的相关要素有了一个基本了解。下面，单就"天功"科仪最直接、具体的组构形式作一介绍：

一、仪式空间结构

在道教的习惯中，举行仪式的空间场合，一般称作"坛"或"醮坛"、"坛场"。所谓"坛"，即在平坦的地上用土筑的高台，古代以坛为祭祀天神及先祖的场所。关于道教早期的坛，据《魏书·释老志》所载寇谦之坛是："重坛五层，道士百二十人斋肃祈请，六时礼拜"；[25]《隋书·经籍志》说："为坛三成，皆置绵蕝以为限域，傍各开门，皆有法象。"[26]《道书援神契》："古者祭皆有坛，后世州郡有社稷坛。记曰：坛而不屋，古醮坛在野。今于屋下，从简

也。”[27]即古代醮坛都置于空旷野外之地，后来就于道观内殿堂门前用桌搭成高台，上置神牌、香炉、供品之类，用以醮祭神灵。

苏州道教的“天功”科仪，一般在玄妙观的三清殿内或春申君庙内举行。

三清殿为玄妙观主殿，内供玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊三清法像，故名三清殿。现存大殿建于南宋淳熙六年（1179年），系当时著名画家赵伯驹之弟赵伯骕设计重建。殿重檐脊顶，下有高台，檐口有雄健美丽的斗拱，前有宽敞的月台，气势宏伟，为中国最大和较古老的道观殿堂建筑之一。殿平面长方形，长约四十五米，宽二十五米，面阔九间，进深六间。殿基南面与月台周围有石雕栏杆，栏板和台基上有人物和飞禽走兽的浮雕，虽历经沧桑，但西南面还存有宋代遗迹。殿内梁架分明暗两种，平芬（天花）上是草架。下面用目梁，形式美观。殿前后和东西砖墙、隔扇、门窗等都是后来修建的，但木构梁架、斗拱、石柱部分基本上还是宋代遗物。殿中砖制须弥座高一点七五米，分上中下三部，层次多，雕刻较华丽。座上是三尊金身三清法像，姿态凝重，神采俨然，亦系南宋旧物。[28]

殿堂内，有一红色木栏将参与“天功”科仪的信众与道众隔离分开，划定了科仪中道众活动的空间范围。如图3所示，科仪进行中，道众在红色木栏之范围内活动，信众则在红色木栏之外活动。

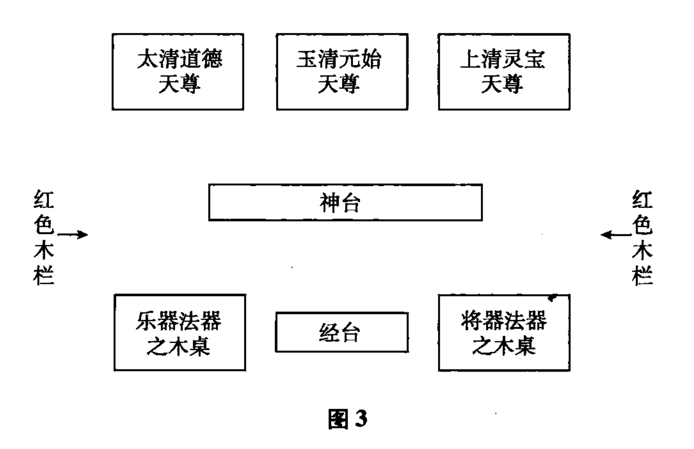


图3

另一处经常举行“天功”科仪的场所为春申君庙。

春申君庙位于苏州城区王洗马巷十号，是玄妙观宗教活动场所之一，庙内

主奉春申君，次奉财神、吕祖、天师、慈航道人（观音）、王灵官、关帝君等。春申君名黄歇，战国楚人，楚顷襄王时任左徒，考烈王元年（公元前262年）为国相，后封于吴，号春申君。春申君相楚时，门下有食客三千，曾派兵救赵攻秦，后又灭鲁。考烈王死后，公元前238年在内讧中被政敌李园所杀。春申君领管吴国旧地常住苏州，他对苏州的水利发展做出了很多贡献，后人多次修庙供奉。现在庙宇建于明洪武四年（1371年），清康熙同治年间相继重修，文化大革命期间被挪作他用。1990年苏州市道教协会集资重修，该庙一落三进，临街有戏楼，内有配殿、大殿、后院等。[⑳]

较之玄妙观三清殿，春申君庙供道众演法的空间场地宽敞些许。演法之大殿正中央，有三清壁挂画像，画像前立有五个神位，称作"龙牌"。龙牌下有五张"供台"，供台上有香烛及信众摆放的各类供品。殿中左右两侧与三清殿一样，摆放着两张存放乐器及法器的木桌，两木桌之周围，便是演奏法器和乐器之道众的活动范围。见图4：

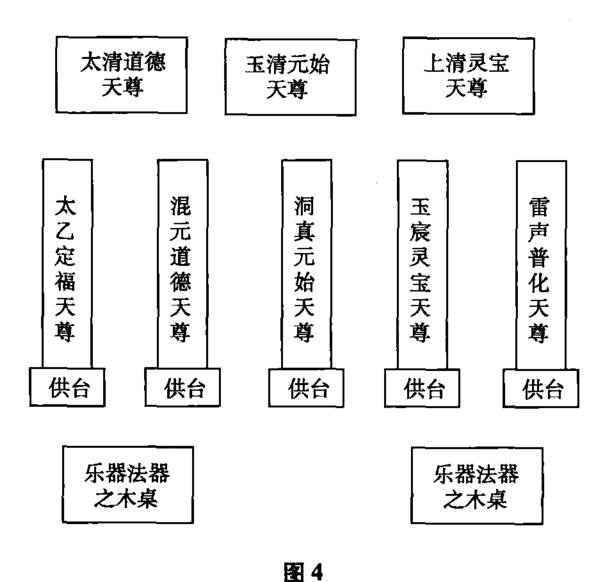


图4

从空间结构上看，咫尺方寸之地，由于天神地祇密布，三山五岳，日月星辰，天庭地府，可谓无所不包。一个小小的道坛，在道人们的心目中，引申为无边无际的宇宙空间。于是乎，忽而高功可飞达天庭，面见真仙，忽而又深入

地府捉鬼降妖。因此，这一空间结构，与其说是一个道坛场合，不如说是一个与宇宙相联系着的精神境界。

二、仪式参与人员结构

从结构上讲，参与“天功”科仪的人员可分为两个层次，一是道士，二是信众。

苏州道士多属正一派，称在家道士（即住家不住宫观庙宇的道士），唯独玄妙观自明代改名为“正一丛林”之后，历久以来，道士是属于出家道士（即住观道士）。“出家”两字的解释是，出家不认俗，即超凡脱俗之意。玄妙观道士，有三种职称：最高者称为“方丈”，次之为“住持”，其他一般为“道徒”。此外，另有打扫、运送、出担、伙食等勤杂人员，称为“香伙”。

传统上，参与科仪演法的道众分为“法员”、“职员”两种。“法员”称为“法师”，“职员”称为“法官”。演法活动中，法师占据主导地位。

“法师”在道士中是一种荣誉的称号。20 世纪 50 年代以前，属龙虎山天师道系统的正一道观，时有龙虎山真人府派“监教”巡视检查，不合格者不能当法师，合格者方可得到执照——“箓”，授受此“执照”称作“授箓”。早期道教和以后的天师道都有“授箓”教法，第四代天师张盛从汉中迁回龙虎山后首先建“传箓坛”。北魏寇谦之创北天师道，使授箓仪式做得更为隆重、规范。“箓”在早期道教是一种“注册簿籍”，是道士名册，称为登真录，载明道士的姓名，道号，师承和道阶。一旦“授箓”即可受到神的保佑，因为一个人受了道箓，就在天神那里挂上了号，神就要负保佑的责任了。这样的意义，和近代道教徒“冠巾”、“受戒”差不多。《冠巾科》序言中说：道士不冠巾、三官大帝那里没有名字，冠过巾就在天曹挂上了号，就不属于阎王管了。道士受过三坛大戒更是名标三元都会府，九玄七祖皆得度了。现在天师道仍实行着“道箓”制，不过，在意义上只起个“道阶”的作用。[30]

以往，在一坛醮事中，共有六名法师：[31]

高功　科仪的主持者。

都讲　主持醮坛内一切经文。

监斋　负责监督醮坛。

侍经　管理经忏部分。

侍香　管理香火部分。

侍灯　管理灯烛部分。

职员有十名：

赞礼　职司唱礼。

传奏　黄门官（传达官）。

表白　职司通疏。

知磬　领唱经韵。

词忏　表白的下手，负责词忏念诵。

宣读　知磬的下手，负责牒关念诵。

执镜　拿镜者。

掌灯　拿灯，领高功法师者。

手鼎　拿引道幡领路者。

引揖　行走队列穿花时的领队者。

现今玄妙观所行科仪活动，于执事人员结构上，较上述有所简化。以1995年8月10日（农历七月十五日）笔者在春申君庙做田野采录时的记载为例，其“天功”科仪中的法师及职员计有：高功、都讲、监斋、知磬、表白、引揖、手鼎等。

上述人员中，以高功、都讲、监斋三职为要，民间合称“三法师”。

高功　亦称主坛、中尊法师。高功一词由来甚古，唐代杜光庭引经科云高功为道德尊高者。[32] 道经称：其道德内充，威仪外备，天人归向，鬼神具瞻，蹑景飞晨，承颜宣德，惠周三界，礼越众官，通常由通晓经书和仪范，具有较高威望的道士担任。

都讲　高功法师的副手，主管赞唱导引。都讲之职，其源流与高功一样古远。依杜光庭之说，都讲为明练法度者，凡赞唱导引、鸣法鼓等，皆其所司之职。[33] 道经称，其洞辅该通，法度明练，赞唱仪矩，领袖班联，玄坛步趋，升

座讲说，昭符国命，默契天心。任此职者，需喉音清澈，滴滴鱼鸣，直透九霄。虔诚威仪，道妙长兴。随声应和，聪明殷勤。非博学经师不克此职。

监斋　高功法师的副手，主管科仪典法。道经称，其总握宪章，典领科禁。纠正坛职，振肃朝纲。法事中，监斋监察道士们在法事中的表现，如发现失职者，随时举白给都讲法师，加以弹纠。

道场科仪中，道士的分工与职能，无论是全真派还是正一派，大体近似，唯称呼上有所差异。如上述高功、都讲、监斋"三法师"，在苏州如是称，而北方全真道则分别称之为高功、提科、表白；香港道观称主科、二手、三手；台湾道坛称高功、都讲、副讲等等。

除上述"行法"人员以外，另有约十名道士负责乐器或法器演奏。从职能上讲，这一部分道士从属于施法之法员和职员，起辅助法事进行的功能作用。

从功能结构上分析"天功"科仪参与人员结构中的道士这一层面，我们又可将道坛上施法演道的法员和职员，与道坛中担任乐器和法器演奏的道士分为两类，前者是科仪中的主导部分，后者是科仪的辅助部分。作一不甚恰当的比喻，这两者间的关系，有些近似舞台戏剧表演，前者为舞台上表演的演员，后者为给演员提供器乐伴奏的辅助人员。

作为科仪参与人员结构中另一层次的信众，从现今的情形来看，以苏州市郊区农民或邻近苏州城区的其他地方的农民为主要构成因素。以 1994 年 8 月 15 日笔者在玄妙观三清殿所观察到的情形来看，到场信众约有一百多人，全为女性，年轻人较少，约四五人，其余均在四十岁至六十岁之间，这些信众全是苏州市郊区农民。大多数信众在头上戴有一朵红色的绢花，或戴上一块头巾，有的信众则在上衣的扣眼上或手上缠着一根红绳或红色毛线，据说这样可以给他们带来好运气。

每位信众进殿时均交了二十一元人民币，这二十一元钱中，有二十元供做法事之用，另外一元是领取"符"的费用。差不多每位信众都带有诸如苹果、葡萄、桃等水果，及小麦、米、点心等食物，于法事开始前将这些物品堆放在神案上，待法事结束后，再将这些食物取走，带回家去与家人亲友分享，食之

以消灾避邪，福寿康宁。

信众中有部分人对科仪内容和程序有一定的了解和熟悉，随科仪内容的转变，有不同的动作反映，如法师念至各神真圣号时，即会叩头礼拜。大多数信众则是见势而随之而行。

第四节　“天功”科仪及其音乐之程序

有了仪式空间、仪式参与人员，作为仪式完整结构中最重要的一个组构部分，即是所行仪式本身，而仪式本身的结构，又体现在仪式从始至终的进行过程之中。下面所要陈述的，即是“天功”科仪之程序。

以下仪式及其音乐程序之陈述，以笔者1995年8月10日（农历七月十五日）在苏州市城区王洗马巷10号，春申君庙内所做田野记录为据。

科仪名称：“天功”法事

法师名单	乐师名单
高功：薛桂元	鼓：毛良善
都讲：张伯旭	三弦：蒋介荣
监斋：陆建中	双清：薛金元
知磬：韩晓东	笛：薛玉良、朱海东
表白：孙志刚	提琴：周祖馥
引揖：李盘根	钹：谢建明
手鼎：李天宏	
香伙：[34]徐远东、冯海华	

仪式进行以前，先期有一系列准备工作。首先要打扫场地，保持环境卫生。于仪式正式开始前，还要演奏一段锣鼓音乐，称作“发擂”，发擂是昭告万神的意思，用于开启法坛，声扬法威。也可以说，发擂一开始，一个本是属于纯自然的殿堂空间，随着万神在发擂的昭告之下而光临，殿堂即变成了行法之神坛。

以往，发擂是一段气氛热烈的吹打曲（谱例1）。乐典开始时，击鼓三通，并配之以大小钹，速度由慢至快，一阵紧过一阵。三通鼓之后，接着是细乐吹打，以笛为主奏乐器。该段细乐吹打由若干个曲牌组成，曲牌有【一封书】、【青鸾舞】、【凤凰楼】、【清江引】。[35]

谱例1

发擂吹打

余尚清、金中英 整理
刘 红 译谱

法螺* 开始长鸣一声，鼓与钹击奏三阵，演奏速度由慢到快，其后鼓段任鼓师自由发挥。

鼓段结尾，快板

1/4 屯屯 | 0 屯 | 0 屯 | 0 | 0 | 打打打打 | 打打打打 | 打 | 屯屯屯屯 | 屯 |

接【一封书】，快板，正宫调

而 | 冷 | 而 | 仑 | 而 | 仑而 | 仑而 | 仑而 | 打 | 打一个 打打搭打 | 1/4 3 | 3 |

(屯屯)

1 2 | 3 | 5 | 3 | 5 3 | 3 2 | 1 | 2 1 | 6 5 | 6 | 2 | 1 | 2 1 |

接【青鸾舞】，慢板

4/4 3 5 3 6 5 5 1 | 6 5 3 1 2 2 5 | 3 2 1 2 1 6 | 5 3 5 6 6 |

0 1 6 5 3 5 6 1 | 6 5 3 1 2 2 5 | 3 2 1 2 1 6 | 5 6 1 3 2 1 |

6 6 0 3 2 1 | 2 1 3 2 1 6 5 | 3 5 6 5 3 | 2 2 5 3 5 |

6 6 5 6 2 1 6 | 5 5356 1 1 2 3 3 2 | 1. 2 1 7 6 6 |

0 3 2 1 6 1 1 2 | 3 5 3 2 1 1 2 1 7 | 6 6 0 3 2 1 | 6 1 1 3 2 1 6 5 |

3 5 6 i i | 5 i 6 5 3 5445 | 6 6 0 3 2 1 | 6 6 0 2 1 3 |

2 2 5 3 3 2 | 1 1 2 1 7 6 6 5 | 3 5 4 4 5 6 6 1 |

接【凤凰楼】，中板

2/4 6 1 1 2 | 3 2 3 | 而 仓屯 一个屯 | 屯 0 | 5 6 i |

2 i 6 5 | 3 2 1 | 而 仓屯 一个屯 | 屯 0 3 5 | 3 0 2 |

i 2 i | 6 6 6 | 而 仓屯 一个屯 | 0 i 6 5 3 | 2. 3 2 2 |

而 仓屯 一个屯 | 0 5 6 5 | 3 1 6 1 | 2. 3 2 2 | 而 仓屯 一个屯 |

0 5 6 5 | 3 1 6 1 | 2. 3 2 2 | 而 仓屯 一个屯 | 0 5 6 5 |

接【清江引】，稍快

3 2 3 1 | 6 2 3 2 | 1 0 5 | 3 2 2 1 6 | 1 5 6 | 1 1 6 |

屯屯0

2 5 6 5 3 2 | 3 5 3 2 1 | 6 5 5 6 i i 6 | 5 5 3 3. 5 | 6 2 i 6 5 0 |

0 仓 仓 打 屯 屯. 特 | 屯 屯 打而仓屯 一个打 | 打 仓 屯 仓 屯 屯 |

4/4 2 - 1 2. 3 | 2 - i 6 | 5 6 5 3 5 |

特 而 仓 屯 打而仓屯 一个打 | 打 而 仓 屯 打 特 屯 | 屯 屯 |

2 2 1 6 5 | 1 5 3 2 | 2/4 0 0 | 4/4 1 - - - ‖

*法螺：即海螺壳，将之运用于道教法事，故称“法螺”。

现在，玄妙观所奏“发擂吹打”，一般只奏鼓段部分，而由乐器演奏的曲牌部分则通常未奏。笔者于1994年8月14日和15日，及1995年8月10日所见之“发擂吹打”，均只见演奏鼓段而未演奏曲牌，原因是玄妙观现今尚未完全恢复吹打乐的全部演奏曲牌。

“发擂”结束后，接下来便是做“功课”。功课又名玄门日课。《太上全真早坛功课序》中说：“功课者，课功也。课自己之功者，修自身之道也。修自身之道也，赖先圣之典也，诵上圣之金书玉诰，明自己之本性真心。非科教不能弘扬大道，非课诵无以保养元和。经之为经，是前圣之心宗；咒之为咒，乃古仙之妙法，诵之诚者则经明，行之笃者则法验。经明则道契于内，法验则术彰于外，经法明验而两全，内功外行而俱有。”可见，功课是道众内向型整肃自我心身的一种仪式。

平时，苏州玄妙观的住观道众，于装束及一般生活行为上，与百姓无甚大区别。惟逢科仪法事活动之际，行法道众穿上道袍，欲将自己的心身置于一个与神明共具的境界，需要一段时间和相应的行为作为调适，以此作为道众由“人”变“神”的转换过程。“功课”的进行，即具有这一功用意义。

所行功课为早课，早课一开始，道众列班行礼于神前，唱诵早课的第一首经韵——《香赞》（谱例2）：[36]

祥香初起　三界氤氲　罗天海霞异香腾　到处浮慈云　达信通诚　万圣尽遐临　大圣香云浮盖大天尊（二称）　常清常静无上大天尊（三称）

谱例2

香　赞

尺字调（1＝C）

♩＝64

4/4 (6 5 1 3) | 2 - 2 - | 2 - 3 2 | 1 - - - | 6 - 1 - |

祥　香　初　起

2 - - - | 3 - 5 #4 | 3 - - 2 | 1. 2 3 5 | 2 - - - |

三　界　氤　氲

罗 天

海 霞 异 香

腾 到

处 浮

慈 云

达 信 通

诚 万

圣 尽 遐 临

大 圣 香 云 浮 盖

大 天 尊 大 圣 香

云 香 云 浮

盖 大 天 尊

香赞结束后，接念咒，咒有“净心神咒”、“净口神咒”、“净身神咒”、“安土地神咒”、“净天地神咒”、“金光神咒”、“玄蕴神咒”。以上各咒，由自身之“心”“口”“身”之净化开始，继而祷告宇宙天地、金光诸神，祈愿法力在身，功德圆满。

念咒之后接诵“太上老君说常清静经”，随后唱诵《经赞》及《灵官诰》（谱例3、4）。至此，早课结束，众道士谢师后退下，余表白一人在经台，念诵“玉皇经”，作为“天功”科仪开始的准备。

谱例3

经　　赞

尺字调（1＝C）

♩＝64

诵　经　功　德

不　可

思　议，

诸　天　诸

地　转　灵　机。

皇

2 - - - | 3 6 53 5 | 6 - 6 5 | 3 - 21 6 | 1 - - - |

王　寿　天　齐

2 3 23 17 | 6 - - - | 6 - - - | 6 1 2 6 | 12 3.5 21 6 |

大

5 - - - | 6. 1 53 2 | 3 - - - | 1. 2 35 1 | 2 - - - |

道，　慈　悲

2 - - - | 2 - - - | 1 3 23 1 | 3 - - - | 5. 6 1 7 |

万

6 - - - | 6 5#4 35 3 | 2. 3 5 - | 3. 5 21 6 | 1 - - - |

化　乐　拥　熙，

6. 1 65 32 | 5 - - - | 1 61 23 12 | 6 - - - |

唯　愿　万　化

6 5 35 3 | 2. 3 5 - | 3. 5 21 6 | 1 - - - ‖

乐　拥　熙。

谱例4

灵 官 诰

尺字调（1＝C）

♩＝54

4/4 3 56 1 6 | 535 65 3 - | 6 3 2.3 5 | 2 352 1 - |

手执金鞭驾火轮，腰缠龙索怒双睛。

3 5· 6 i 6· 5 | 1 2·35♯4 3 – | 6 653 2· 3 5 |
黄金朱发连环甲，凤带红袍

2 12 352 1 – | 6 653 5 6 5 | 1 2·35♯4 3 – |
烈护身。何劳妙手图我像，

3 5 6 653 | 2 12 352 1 – | 5 6 i 6 5 |
但愿君心合我心。指挥五雷

1 2·35♯4 3 – | 6 3 2· 3 5 | 2 12 352 1 – |
传号令，妖邪鬼魅化灰尘。

6 653 5 6 i | 1 2·35♯4 3 – | 5· 6 i 2i 6· i 5 |
我今启请望来临，大赐

235 352 1 3 2 3 | 6· i 6 5 3· 5 216 | 1 – – – ‖
雷威皆拥护。

整个功课中，富有音乐性的经韵共三首，即《香赞》、《经赞》和《灵官诰》，其他各项“咒”和“玉皇经”的“诵”，皆为有一定字韵抑扬起伏的念诵。

表三　功课经韵一览表

经韵名称	音乐运用形式	
	唱诵方式	法器及乐器演奏方式
香　　赞	全体唱诵	法器、乐器随腔伴奏
净心神咒	念　　诵	木鱼击节
净口神咒	念　　诵	木鱼击节
净身神咒	念　　诵	木鱼击节
安土地神咒	念　　诵	木鱼击节

（续表）

经韵名称	音 乐 运 用 形 式	
	唱诵方式	法器及乐器演奏方式
净天地神咒	念　　诵	木鱼击节
金光神咒	念　　诵	木鱼击节
玄蕴神咒	念　　诵	木鱼击节
太上老君说常清静经	念　　诵	木鱼击节
经　　赞	全体唱诵	法器、乐器随腔伴奏
灵 官 诰	独　　唱	鼓、小钹、引磬、木鱼伴奏

发符，全称《恭递三界发文遣将传奏各衙公文》，主要内容是向三界各衙门发出公文。是“天功”科仪中的一个重要部分。

发符开始，法师先画符召将，请将神传递公文。所召之将为“温将军”，他是专管传送公文的。

法师符毕上坛，准备施行命令，召请众将。首先三上香，跪拜一切高真，是时，唱《步虚》（谱例 5）：

太极分高厚，轻清上属天。人能修至道，身乃作真仙。行溢三千数，时丁四万年。丹台升宝笈，金口为流传。

谱例5

步　　虚

尺字调（1＝C）

サ1 6 1 2 3 216 | 1 2 1 2 122 2 2 | 2 3 1 2 352 2 2 32 |

太 极 (呀) (哎) 分 高

4/4 1 21 6 3 5 2312 | 3 – 352 1 3 | 2 3 5 3 2 6 |

厚， 轻 清

上　属　天。人

能　修　至　道，身

乃　作　真　仙。行

溢　三　千　数，时

丁　四　万　年。丹　台

丹　台　升　宝

笈，金　口　为　流　传。

随后，表白朗诵香文，唱《香偈》（谱例6）。唱诵《香偈》之同时，高功启告师真（即“启师”），告知所祈求之内容。《香偈》唱道：

> 道香一柱，诚意三薰，氤气绕起于炉中，馥郁已腾于物表。上通三境，下彻十方，荡涤根尘，豁开茅塞。玉女捧持金阙下，金童接引玉皇前。结成天外彩云飞，鹤驾真仙宫里降。
>
> 不可思议功德。

谱例6

香 偈

尺字调（1=♭E）

♩= 56

道 香

一 炷，

诚 意

诚 意

三 薰，（啊）

诚 意 三 薰，

（七.个打个当打扑 | 七 一 当 扑

氤 氲 氤 氲 绕 起

于 炉 中，（哦）

5 1 615♯4 ⁵3 –ᵛ | 1 2 5 3· 5 216 | 1 – – 6ᵛ | 1· 2 3 2 3 232 |
馥 郁 已 腾

1 –ᵛ 6 123 | ³2 –ᵛ 2 3 2317 | ⁷6 –ᵛ 1· 2 3 | 2 –ᵛ 5 i 615♯4 |
于 腾 于 物 (嗯 哪)

⁵3 –ᵛ 3· 5 216 | ²1 –ᵛ 2 3 232 | 1 –ᵛ 6· 1 5♯4 | ⁵3 – – –ᵛ |
表,

0 2 1116 5 3 6 2)
6· 1 2 3 1 3 2·312 | ¹6 – – – |(七. 个打个 当打 扑 | 七 – 当 扑)|
腾 于 物 表。

1· 2 3 ³2 17 ¹656 | 1· 2 ⁵⁶5 – –ᵛ | 5· 6 1· 7 6· 1 56♯4 | 3 –ᵛ 5 612 |
上 通 (哦) 上 通

²1 – – –ᵛ | 1 1 2 3 6 i 563 | ³2 –ᵛ 1 3 216 | 1· 2 ⁵⁶5 –ᵛ 6· i |
三 境,

5· 6 3 2 1 2ᵛ | 3 5 3 216ᵛ | 1 –ᵛ 6 123 | 2 – – –ᵛ |
下 彻

2· 3 6 1 2ᵛ | 3 3ᵛ 3· 5 216 | 1 –ᵛ 2· 3 ³231ᵛ | 6· 1 2 3 1 3 231ᵛ |
下 彻 十

¹6 – – – | 6· 1 2 3 1 3 ³216 | 5 1 6 5♯4 3 –ᵛ | 5· 6 123 2317 656ᵛ |
方, 下 彻 十

0 6 3 221 6 1 2)
1· 2 ⁵⁶5 – – |(七. 个打个 当打 扑 | 七 – 当 扑)| 3 6 5♯4 3· 5 216 |
方, 荡

1 – 6 123 | 2 – – – | 2 3 6 1 2 | 3 – 3 216 |

涤

1 – 2 3 2 1 | 6. 1 2 3 1 3 216 | 5 – – – | 6. 1 3 5 6 2 |

根 尘，

1 – 2 3 231 | 1 – 6 123 | 2 – 2 3 1 | 6 – 5 – |

豁 开

6. 1 6 1 2 5 3 2 | 1 – 6. 1 5 #4 | 3 2 3 – – | 6. 1 2 3 1 3 2 2 |

茅 塞， 豁 开 茅

0 2 1116 5 3 6 2)

6 – – – | (七. 个打打 当打 扑 | 七 – 当 扑) | 5 6 1 6. 1 5653 |

塞。 玉 女 捧 持

5. 6 3 2. 3 1216 | 5. 6 565 5 1 6 5 | 3 – – – | 5. 6 3 2 3561 653 |

金 阙 下， 金 童 接 引

2 – 1 3 216 | 5. 6 123 2 1 656 | 5 – – 6. 1 | 5. 6 3 2 1. 2 3 |

玉 皇 前。 (哎)

渐快 更快

2/4 2 3 5 | 6. 1 563 | 563 216 | 565 5165 | 3 – | 1/4 3 51 |

结 成 天 外 彩 云 飞， 鹤 驾

6 53 | 2 2 | 1 2 | 5 61 | 565 | 5165 | 3 5 | 6 16 | 1321 |

真 仙 宫 里 降。

接奏【一封书】，放慢

5 | 3 | 5 | 51 | 65 | 3 | 35 | 2 | 2 ||(26 | 2/4 3.532 | 1.235 | 6.136 |

不 可 思 议 功 德。

渐慢

3/4 5621 3532 1 | 2/4 2 12 165 | 6 6 5652 | 3 5 231 | 6 –) ||

知磬接念水文，唱《水偈》。唱《水偈》时，高功在水盂做法，祭告水官——尹喜真人（谱例7）。

太初太易，无象无形，天生一以肇灵源，道合三而敷正化。洗开日月，荡涤乾坤，上接天河，下覆地理。杨柳枝头洒一滴，风云影里散千葩。已今请圣下凡筵，凭此法音皆清净。

亦不可思议功德。

谱例7

水　偈

凡字调（1=♭E）

♩= 56

太　初　太　易，

无　象　无

形，（嗯）　天　生　一　以

肇　灵　源．

道　合　三　而　敷　正

敷正　化。

（七．个打个　当打　扑

0 2 1116 5 3 6 2)

七 一 当 扑) | 5 6 1 6 6 563 | 2 – 1. 7 616 |

洗 开 日

5. 6 565 5 1 615 | 3 – 5 6 | 123 2 2 6 1 | 2 – 1. 7 6 |

月， (嗯) 荡 涤 乾

5. 6 123 2 17 656 | 1. 2 5 – 6. 1 | 5. 6 3. 2 1. 2 3 |

坤， (呐) (嗯)

2 – 1. 2 6 56 | 6. 1 5. 6 3 2 | 1. 2 3 2. 3 216 | 5. 6 565 5 1 615 |

上 接 天 河，

3 – 5 6 | 1 3 2 2 6 123 | 2 – 1. 216 | 5 0 6 0 5. 6 535 |

下 覆 地 理，

5 1 61 5 3 1 21 | 6 1. 7 6 535 | 3 – – – | (七. 个打个 当打 扑 |

下覆 地 理。

0 2 1116 5 3 6 2)

七 一 当 扑) | 5 6 1 6 6 563 | 2 – 2 3 1 |

杨 柳 枝 头

6. 1 2 3 1.235 216 | 5. 6 565 5 1 615 | 3 – 3 51 656 |

酒 一 滴 (哎)

5. 6 3 2 3561 653 | 2 – 1 3 216 | 5. 6 123 2 17 6561 |

风 云 影 里 散 (哎) 千

渐快

5 – – 6. 1 | 5. 6 3 2 1 2 3 | 2/4 2 3 5 | 6. 1 563 | 1235 216 |

葩。 已 今 请 圣 下 凡

筵，　　凭此　法音　皆　　清

接奏【清江引】

静。　亦不　可　　思议　功　　德。

放慢

接着，高功按五行、八卦、二十八宿分布方偶，召请扫荡灭秽官将驱斥邪魔。再分内外上下洁净坛场，并固封文书（即发出的公文）。唱《洒净》（谱例8）：

天地自然　秽气分散　洞中玄虚　晃朗太玄　八方威神　使我自然　灵宝符命　普告九天　乾罗答那　洞罡太玄　斩妖伏邪　杀鬼万千　中山神咒　元始玉文　持诵一遍　却鬼延年　按行五岳　八海知闻　魔王束首　侍卫吾轩　凶秽消散　道气常存

谱例8

洒　净

尺字调（1=♭E）

♩= 54

天　地　自　然　秽

气　分　散　洞

中　玄　虚　晃

朗 太 玄 八

方 威 神 使

我 自 然 灵

宝 符 命 普

告 九 天 乾 罗

答 那 洞 罡

太 玄 斩 妖

伏 邪 杀 鬼

万 千 中 山 神

咒 元 始 玉 文

持 诵 一 遍 却

鬼 延 年 按 行

6. 1 56 565#4 | 3 - - 2 | 1 - 2 3 | 5 - 3 2 | 1. 2 1 - |
五 岳 八 海 知 闻

6. 1 56 5 | 1 35 23 56#4 | 3 - - - | 6 - 65 353 | 2 - - - |
五 龙 荡 秽 五 龙

23 6 13 2 | 3 - - - | 23 5#4 3 2 | 12 35 23 17 | 6 - - - ‖
荡 秽 天 尊

净坛后，高功三上香，信香礼拜玉清道宝、上清经宝、太清师宝三清（谱例9）。之后，高功与两名职员“启师”，礼诵宝诰，启告师尊，说明弟子即将做法，请师尊协助。其后，高功开始“变神”。

“变神”是一内功行为。高功通过内功修炼，使自然之神即行法所召遣之神与自己元神相合。称所召役之神即自己司命元神为“变神”。道书有云：“凡身不洁，元命不显，召将行持难为感应，故祖师立变神之法。其法也，金光罩其体，星斗护其身，五火焚烧凡体，巽风吹尽余灰，坎水荡涤，吐故纳新，取先天之一气，变元命之真人，可以通灵之境，上下行持也。”[37]

谱例9

香供养

上字调（1=♭B）

♩= 54

4/4 2 2 2 17 | 6 1 6 12 | 5 - 56 35 | 6 12 56 17 |
清 净 自 然 香

6 - - - | (七.个打个 当打 扑 | 七) 3 23 17 | 6 - 123 | 2 - - - |
(啊) 烟

5.35 321 | 2 - - - | 2 - - - | 2 - 3 3 | 1 1 2.3 12 |

散

3 35 62 126 | 5 - 65 353 | 2 - - - | 2. 3212 3 |

十 方

2 - - - | (七. 个打个 当打 扑 | 七) 1. 7 6 5#4 | 3 - 2 3 |

转凡字调(前5=后2)

5 - - - | 5.617 65 42 | 5 - - - | 5 - - - | 2. 5 3 32 |

灵 风

1. 3 23 12 | 3 35 6 16 | 5 - 65 353 | 2 - - - |

缥 缈

转上字调(前5=后1)

1 - 12 35 | 2 2 5 - | 535 321 | 2 - - - | 2 35 32 1 |

上 穹 苍

6 17 6 5#4 | 3 - 5.6535 | 6 61 2 326 | 1 - 217 6 |

编 满

5 - 61 65 | 3 - 56 17 | 6 - - 17 | 6 65 35 321 |

虚 空 冲 法

2 - - - | 2 35 32 17 | 6 - - - | 1 12 3 - | 2 - 23 1 |

界 普

23 21 6 - | 6 - - - | 2 23 1 1 | 2 - 5 5#4 | 30 30 33 32 |

降 普 降 福

1 –ᵛ 3 6 5 3 | 2 –ᵛ 5 6 1 7 | 6 – – –ᵛ | 6 6 1 2 3 53 |

祥 宝 香

2 –ᵛ 2 35 2 6 | 1 –ᵛ 2 1 616 | 5 –ᵛ 6 1 6 5 | 3 –ᵛ 5 6 1 7ᵛ |

灶 热 金 炉

6 – 1· 7 | 6 –ᵛ 5 6 #4 5 | 3 – – –ᵛ | 2· 32 1 2 3 53 |

内

渐快

2 – – –ᵛ |（七· 个打个 当打 扑 | 七）1 7 6 1 5#4ᵛ | 2/4 3 6 |

香 (啊)

更快

5 35 | 60ᵛ2 | 1 6ᵛ | 5 65 | 3 5 | 61 65 | 35 2 | 12 35 | 23 1 |

供 养 诸 天 列 圣 王

接【清江引】 放慢

6 0 ||（65 56 | 1 2 126 | 56 32 | 3ᵛ 35 | 6 1 2 | 65 3ᵛ | 2 –）‖

高功变神之后，即行召将。召众将之前，先召值日功曹和值符使者（应天君），此为“召功曹”。功曹召里，高功门始发令，唱《玉清符》（谱例10）。

玉清始清　玉符诰命　告盟三界　统摄万灵　符到速至　符召速临　女青诏书　如帝亲行　上元天魔　中元地跃　下元水怪　敢有不顺　拒逆张鳞　万神斩首　不得留停　玉符往召　雷霆帅将　法部官君　速赴符来　不得有违　玉帝敕书　仰行万程　玉帝敕命　守侍施行　玉帝敕召　万神律令　一如诰命　风火驿传

谱例10

玉 清 符

凡字调（1=♭E）

$\frac{2}{4}$ 2 2 | 3 3 | 6 1 2 | 2 1 6 | i 6 5 | 3 3 | 5 2 3 | 2 1 6 |
玉清始清玉符诰命告盟三界统摄万灵

（察察 七察 | 七察 七察 | 察 0）2 2 | 3 2 3 | 6 1 2 | 2 1 6 | i 6 5 | 3 3 |
符到速至符召速临女青诏书

5 2 3 | 2 1 6 | （察察 七察 | 七察 七察 | 察 0）2 2 | 3 3 | 5 2 3 | 2 1 6 |
如帝亲行 上元天魔中元地妖

5 i 6 5 | 3 3 | 5 6 5 | 3 2 3 | 6 1 2 | 2 1 6 | （察察 七察）| i 5 2 |
下元水怪敢有不顺拒逆张鳞 万神

3 3 | 5 2 3 | 2 1 6 | 5 6 5 | 3 2 3 | 1 2 | 6 5 3. 5 | 6 1 2 |
斩首不得留停玉符往召雷霆帅将法部

2 1 6 | 5 6 5 | 3 5 3 | 5 2 3 | 2 1 6 | 1 2 | 3 3 | 5 2 3 |
官君速赴符来不得有违玉帝敕书仰行

2 1 6 | 2 1 2 | 3 2 3 | 5 2 3 | 2 1 6 | 2 1 2 | 3 2 3 5 |
万程玉帝敕命守侍施行玉帝敕召

突慢

6 1 2 3 | 2 1 6 | 5 i 6 5 | 3 2 3 | 0 0 | 1 3 | 2 – ‖
万神律令一如诰命风火驿传

万神闻玉清符命之后，俱应遵召而至。高功开始召请众将，称为“总召”，意为万神众将笼统召之。总召之后，再召个别与本坛法事祈求内容相关的神将。召哪一将，要视各将职能而选择。各将帅职能如下：

张帅：祈晴祷雨

王帅：祛邪

马帅：护佑星宫斗府，延生解厄

赵帅：求财

宋张帅：人口平安

刘帅：保护稻苗，驱灭蝗虫

殷帅：解除地煞

朱帅：拷鬼

康帅：祛除瘟疫

温帅：传奏公文

飏帅：解冤

鲁帅：主管阴府之事

当坛法事正值农历七月，为农民一年生产中最重要的时刻，为求得一个好收成，通常会祈请刘元帅消灾灭虫，确保五谷丰登。故是次所召之将为刘帅。

众将召至之后，由表白、知磬分班安位，称“请班圣”。安好位后，由表白“通疏”，将修醮具体缘由宣告众神。此时，“通疏”中会具体列出要求做法事之信众的姓名，来源地，因何事由恭请神灵护佑等内容。

“通疏”之后，即要发送公文了。在发送公文前，还要嘱托符官（即温元帅），称为“祭符官”，同时差遣神将保护符官，将所发公文递送各衙门。

差遣完毕，即奉送符官及众将登程，称之“送符”。至此，“发符”内容完成。为衔接即将进行的“供天”仪式，此后仍有两个仪式环节：

“安监坛”：祝告两班效职神员，烦劳守护坛场。

“结坛文”：宣告发符结束，请各退班。

符毕。

表四　“发符”仪式与音乐总览表

仪式环节	行法内容	经韵名称	唱奏形式
传　递	法师画符召将		
步　虚	法师上坛，高功上香跪拜	步　虚	道众齐唱，鼓，小钹引磬等法器伴奏
香　文	表白念诵香文，道众接唱【水偈】	香　偈	道众齐唱，法器及乐器随腔伴奏，经韵尾部接奏曲牌【一封书】
水　文	知磬念诵水文，道众接唱【水偈】	水　偈	同上，经韵尾部接奏曲牌【清江引】
敕坛文	高功分布方隅，召请官将驱斥邪魔		
洒　净	分内外上下清洁道场，固封文书	洒　净	道众齐唱，法器及乐器随腔伴奏
三上香	高功上香，礼拜“道、经、师”三宝	香供养	同上
启　师	礼诵实诰，启告师尊即将做法		
变　神	高功做内攻，变自己为召役之神真		
召功曹	召请值日功曹及值符使者		
玉清符	高功向万神诸将司令	玉清符	道众齐唱，法器及乐器随腔伴奏
总　召	召请众将		
召　将	召当坛法事所求之将（刘元帅）		
请班圣	众将召至，表白，知磬分班安位		
通　疏	表白将修醮缘由宣告众神		
祭符官	嘱托符官，差遣神将保护符官		
送　符	奉送符官及众将登程		

“发符”仪式结束后，众道士稍作片刻休息，于斋堂用斋。众信士则在殿内吃食自备的干粮。约四十分钟后，继续“供天”仪。

“供天”是“清微朝元供天行道科仪”的简称，亦叫“斋天”。

知鼓先击鼓启坛，之后，高功在知磬、表白的伴随下徐步上殿，启唱《香赞》（谱例 11）。

玉京十二，万帝攸都，迢迢宝炷遍腾敷，蹈舞奏遥歌。圣遏云阿，端霭协雍和。大圣香云浮盖大天尊。

谱例11

香　赞

尺字调（1＝C）

♩＝58

玉　京　十　二，　万　帝

攸　都，　迢　迢

宝　炷　遍　腾　敷，

蹈　舞　奏　遥

歌。　圣　遏　云

阿，　端　霭　协　雍

和。　大　圣　香　云　浮　盖

大　天　尊，　大　圣　香

云　香　云　浮　盖　大　天　尊。

唱《香赞》之时，高功拈香跪拜。然后念文：

伏以，元始开图，玉宸御运。上极无上，仰云层之峨峨。玄之又玄，拱大罗之渺渺。地土作浮黎之土，天人登黍米之珠。凤辇浮空，龙章焕彩。神功赫奕，束六鬼于罗丰。我道兴隆，观诸天之梵行。伏愿，净泓水茔，扫千妖万怪以渐形，金阙云开，啸九凤八鸾而降格。盼天无浮翳，地绝妖尘，荡秽玉章，护当持诵。

念毕，开始净坛。高功持杯水于左手之中，右手掌宝剑，并以杨柳枝洒水于坛场周边，唱《洒净》（谱例12）。

灵宝符命，普告九天。乾罗答那，洞罡太玄。斩娇伏邪，杀鬼万千。中山神咒，元始玉文，持诵一遍，却鬼延年。按行五岳，八海知闻。魔王束首，侍卫吾斩。凶秽消散，道气常存。

谱例12

洒 净

凡字调（1=♭E）

较自由起　　♩=58

サ2 ¹2 3 5 1 3 2 17 | 4/4 ⁷6 – ˅ 5· i 653 | ⁵2 – ˅ 1 3 23217 |
灵 宝 符 命， 普 告 九

⁷6 – ˅ 2· 5 323 | 2 ¹6 1 2 ˅ ⁵3 3·#432 | ²3 – ˅ 1 2 3 |
天。 乾 罗 答 那， 洞

5· 6 3 26 1 3 23217 | ⁷6 – ˅ 5· i 653 | ⁵2· 321 2 ˅ ⁵3 352 ˅ |
罡 太 玄。 斩 妖 伏

邪，杀鬼万千。中

山神咒，元始玉文，五龙荡

秽五龙荡秽天尊。

接着，高功运目思神，知磬、表白齐唱《八门偈》（谱例13）：

乾元布化气清轻，万象森罗八景春。妙有玉京弥梵气，虚无金阙拥红云。紫微日近三垣拱，黄道天开六宇澄。冉冉龙车齐降鉴，香花蘋藻表丹忱。

不可思议功德。

谱例13

八门偈

凡字调（1=♭E）

♩= 60

乾元布化气清

轻，万象森罗八景

春。妙有玉京弥

梵气，虚无金阙拥

1· 23 | 217 6· 1 | 5 - | 5 - | 6 535 | 2 - | 2 - | 3 - |
红　云。紫　微　日

3 - | 6· i 6 5 | 3· 5 2 | 3 2 1 | 1 - | 6 53· | 2· 321 |
近　三　垣　拱，黄　道　天

渐快

23 6 | 6 - | 2· 3 | 2 17 616 | 5 - | 5 - | (6 1 6 6) | 1/4 3 5 |
开　六　字　澄。冉冉

6 13 | 2 | 3 5 | 6 6 | 653 | 2317 | 6 | i 6i | 6 5 | 3 5 | 2 2 | 123 |
龙　车　齐　降　鉴，香花　苹　藻　表丹

接奏【一封书】（26

216 | 5 | 2/4 3 5 | 5i 6 5 | 32 35 | 4/4 2 - - - || 2/4 3·532 | 1·236 |
忧。不　可　思议　功　德。

突慢

5· 2 3· 6 | 3/4 5 3 3 2 1 | 2/4 2i 6 5 | 6· i 5#4 | 3 5 2 12 | 6 -) ||

随后，高功礼拜上香，知磬独唱《烧香颂》（谱例14）。

烧香皈太上，真气杂烟馨。唯希开大有，南斗注长生。

谱例14

烧　香　颂

凡字调（1=♭E）

♩= 52

サ 6 6 67 | 7 - | 5 67 5 53 | 5 5 6 | 6 - | 2/4 6 6 6 23 |
烧　香（儿）

1· 3 231 | 6· 1 5 6 | 1 - | 1· 2 3 53 | 2 2· 1 | 6 1216 | 5 - |
(啊)　皈　太　上，

6 1 2 35 | 1. 3 2 1 V | 6 12 5 6 | 12 1 – V | 1 3 231 | 6. 165 6 |
(嘔) (哎) 真

1 – V | 6. 1 1 5 6 | 1 3 2 32 1 V | 6 12 5 6 | 12 1 – V | 6 1 6 | 5 – V |
(哎) (嘔) (哎) 气 (哎) 杂

6 1 2 32 | 3 1 – V | 1 3 231 | 6. 165 6 | 12 1 – | 6. 165 6 | 1 3 2 32 1 V |
(哎) 烟 (哎) (嘔)

6. 165 6 | 1 – V | 6 1 1 | 2 5 3 2 | 1 3 2 32 1 V | 6 12 5 6 | 1 – V |
(哎) (嘔) (哎) 馨。

1 3 231 | 6. 165 6 | 12 1 – V | 6. 165 6 | 1 3 2 32 1 V | 6 12 5 6 |
(哎) (哎) (嘔)

1 – V | 6 1. 1 | 2 5 3 2 V | 1 35 3 2 1 V | 6.16 6.15 | 3. 6 565 |
(哎) (嘔) (哎) 唯

6 – V | 1 3 2 1 | 6 61 6 6 1 5 V | 3 6.1 565 | 6 – V | 23 2 – V | 3 5 232 |
希 (嘔) (哎) 开

3 – V | 3 5 3 5 3 2 | 1 2.. 1 | 6 1216 | 1 5 – V | 6 1 2 35 | 1 2.. 1 |
大 有, (嘔)

6 – V | 1. 2 | 3 2 1 3 | 3 2 – V | 6 1 5 5 | 6. 1 2 3 | 2 1 3 2 32 1 V |
南 斗 注 长

121 6 – | 6. 165 6 V | 1 – | 61 6 – V | 1. 3 | 2. 1 656 | 1 5 – V |
生。 通 宣 丹 悃

2 3 5 | 6. 5 3 3 | 2 - | 2 - | 3. 5 2 32 | 1 - | 2 3 3 |
(哎) 通 宣

5 - | 6. 5 3 | 2 - | 2 3 1 21 | 6 1 6 | 5 6 3 5 | 6 - ‖
丹 悃 天 尊。

高功拈香说文：

谨以初拈上香，玉清圣境洞真元始天尊；

谨以再拈上香，上清真境洞玄灵宝天尊；

谨以三拈上香，太清仙境洞神道德天尊。

金阙诸天得道真圣十方三界应感真灵，愿此香烟弥满六合法界，人天普同供养。

烧香、拈香之后，即行“开科书”。开科书一节，共由五段经韵组成：《各礼师》、《卫灵咒》、《鸣法鼓》、《发炉偈》、《恭对天颜》（谱例15—19）。五段经韵由知磬、表白与高功交替唱诵。一、三、五段的《各礼师》、《鸣法鼓》、《恭对天颜》，均始由知磬起腔、独唱，至末句，表白一同随和。二、四段的《卫灵咒》和《发炉偈》由高功一人独唱。唱完《发炉偈》之后，高功伏跪神前，表白“薰疏”：

伏以，金阙晓钟开万户，四圣拱于天门。玉驾仙仗拥千官，万真朝于帝所。所启所愿，成赐如言。以今高功供天行道，今臣代奏通宣：

本坛据江苏省吴县界下居住奉　道　和平保安修醮众信弟子等　共秉丹忱拜干洪造　具情言念　身居下土　命属上苍　感天地之圣恩　沐照临之大德　切思年来岁往　每多过误之愆　日居月诸　岂少抛残之咎　虔伸修醮以祈恩　俾得各家而安宁　伏惟帝德　恒赐嘉祥　涓于今农历七月十五日仗道在于春申君庙启建正一保安修醮一永日　庄诵玉皇功德天泾一堂　恭发三界吉祥文字一宗　修设大罗福果请供一席　恪具天颜萍藻一会　贡

纳天饷钱量元宝一行等因　集此微臣专伸奉款大罗金阙至真七宝玄元上帝
无上三十二天帝君　天阙高真天仙圣众臣少伸蝼蚁之诚　仰望龙鸾之驭
醮典周围奉返玉相　伏愿　罗天梵天大梵天　天天场庆　欲界色界无色界
界界覃恩　祈保　消灾消难　延福延生　凡曰光中全叨　盖疵谨疏上呈

薰疏完毕，知磬起唱《恭对天颜》：

恭对天颜，请称法位。

高功具职："诚惶诚恐，稽首顿首，恭炷炉香，俯拜上启……"后接宣称三清四御、三十二天各界天神上帝之圣号。

谱例15

开　科　书

（各礼师）

凡字调（1=♭E）

缓慢地

廿 6 1 6 12 5 6·1 561 ∨ | 6 7·26765 5 – | 6 61 232162 1 ∨ 2212 |

各　礼　师　存念

3· 5 2 321 7 ∨ 6· 121 6 12 | 5 653 ∨ 5· 61 2 565 6 ∨ |

如　法

2 2 1 216 ∨ 3 32 1· 2323 | 2· 32 17 6 1 565 ∨ 6 – ‖

请　宣　卫　灵　神　咒

谱例16

开　科　书

（卫灵咒）

凡字调（1=♭E）

♩= 54

廿(6 13) | 2 2 | 2/4 1 35 23212 | 3 352 ∨ | 3 32 ∨ | 15 323 |

元　始　虚　皇　万

气 之 宗 三 天 洞

（七. 个打个 | 当打 个 | 七 个）

朗 肇 生 太 空

九 回 七 转 混 合

回 风 散 花 万 神 天

（七. 个打个 | 当打 个 | 七 个）

地 开 通 吉

日 行 事 亿 天 所

崇 愿 保 劫 年 永

渐慢

享 无 穷 与 道

合 真

谱例17

开　科　书

（鸣法鼓）

凡字调（1=♭E）

鸣
鼓
二　十　四　通

谱例18

开　科　书

（发炉偈）

凡字调（1=♭E）

唵　无　上

渐慢

三　天　玄

元　始　三　气　太　上　(啊)

虚　无　老　君

当　坛　召出臣　身　中　三　五

功 曹

左右官使者 左

右 捧 香 驿龙 骑 史

持 香 (啊) 金

童 传 言

散天花 玉 女 五 帝

直 符

值日香官使 者

各 三十六 人 出

谱例19

开 科 书

（恭对天颜）

凡字调（1=♭E）

恭 对 天 颜

请 称 法 位

俯拜上启各界天神之后，再礼拜迎鸾接驾天尊，唱《接驾偈》（谱例20）。

玄音嘹亮彻中天，八极齐临观帝颜。宝座仰离金阙御，龙舆请降紫宸轩。纷纷羽卜仗琅圩外，翼翼倾葵阊阖前。伏地陈情祈降鉴，庞流大地福无边。

迎鸾接驾天尊。

谱例20

接 驾 偈

尺字调（1=C）

♩= 60

玄音 嘹亮 彻中 天， 八极 齐临 观 帝 颜。 宝座 仰离

金阙 御， 龙 舆 请降 紫 宸 轩。 纷纷 排仗

琅玗 外， 翼 翼倾葵 阊 阖 前。 伏地 陈情 祈降 鉴，

庞流 大地 福 无 边。 迎(哪)鸾 接(呀) 驾 天 尊。

随后，奉请天界各方之神灵，鹤驾云舆来临法会。所请之神灵包括：三清、玉皇、天皇、紫微、后土、南极、四御、五老、王母、斗姆等等。

备上仙茶，恭候诸神，唱《香赞》（谱例21）。

仙茶上献，表达微忱，龙团雀舌气氤氲。虔谨奉天真列圣垂歆赐福降洪恩。

大圣馨香达御大天尊。

谱例21

香　赞

尺字调（1＝C）

♩＝60

仙 茶 上 献，表 达 微

忱，龙 团 雀 舌

气 氤 氲。虔

谨 奉 天 真

列 圣 垂 歆

赐 福 降 洪 恩。大 圣 馨 香

3 – 3 5 51. | 2. 3 5 3 216 | 1 – 6. i 2 6 | i. 2 6 5 3561 |
达　御　大　天　尊，大　圣　馨

5 – 6 3 | 2 – 3 5 1 | 2. 3 2 3. 5 216 | 1 – – – ‖
香　馨　香　达　御　大　天　尊。

高功白："一切福田斋供为先，香厨妙膳献道经师天帝真仙，普同供养。神流斋主如水归海，稽首皈依大道。"知磬接白："斋福无量天尊"。献上香厨妙膳，恭迎诸神，礼行三献，称"三献酒"。（谱例 22—24）

谱例22

三　献　酒

（初　献）

尺字调（1＝C）

♩＝76

2/4 6 – | 0 3 5 6 | i. 7 653 | 0 5 6. 5 | 3/4 3521 3 – |

渐慢

2/4 56i7 6i54 | 3/4 3523 1 – | 2/4 6 12 7656 | i – ‖

谱例23

三　献　酒

（亚　献）

尺字调（1＝C）

慢起渐上板　　♩＝76

2/4 i 6 5 | 3. 6 5 6 | i. 7 6i53 | 6. i | 23i7 6 5 |

渐慢

3 56 56i2 | 6 5 132 | 3 – | 3 5 5632 | 3 5 65i | 5 – ‖

谱例24

三 献 酒

（三 献）

尺字调（1＝C）

慢起渐上板 ♩＝120

2/4 2̇ 1̇ 1̇ 2̇3̇ | 1̇. 3̇5 | 2̇3̇1̇ 61̇53 | 6. 7 6 | 561̇2̇ 6 6 | 5. 6 1̇2̇7 |

渐慢

6 5 132 | 3 – | 2356 ↑4. 3 | 2. 3 5 6 | 3 6̣ 16̣23 ∨ | 1 – ‖

“三献”已毕，再献“十宝”，即香、花、灯、水、果、茶、酒、衣、宝、斋。唱《总十宝》（谱例25）。

清静自然香，牡丹莲烛焰荣煌。杨柳净水果蘋婆，真圣降真祥。龙团雀舌中山酒，绣霓裳宝珠妙膳。虔诚供养法王家，愿醮官福寿绵长。

谱例25

总 十 宝

尺字调（1＝C）

♩＝64

4/4 1 3 ¹23 21 | 6̣ – – – ∨ | 2 – 25 32 | 1. 23 21 6̣1 |
清 静 自 然

565 3 53 2 2317̣ | ⁷6̣ – – – | (0 1̇ 652 3 5) | 6 – ⁵6. 1̇ 5 65 |
香， 牡 丹

3 – 6 5 ∨ | 6. 1̇ 2̇ 3̇2̇1̇ 2̇1̇ 656 | ⁶5 – ∨ 6. 1̇ 5 65 | ²3 – – – ∨ |
莲 烛焰 荣 煌。

3 21 6 123 | 2 – 2 1 | 3 – 5 65 3 2 | 1 – 3 5 653 |
杨 枝 净 水 果 蘋

2 – 23 1 | 6 – 1· 235 | 2 321 21 6 | 6 – 5 5653 |
婆 真 圣 真 圣

2 – 25 32 | 1· 235 21 61 | 1· 235 2 2317 | 6 – – – |
降 真 祥。

(01 65 3 5) | 6 – 6 16 | 5 – 3 5 | 6· 1 65 5653 |
龙 团 雀 舌 中 山

2 – 23 11 | 6 – 1 2 | 35 6·5 3 – | 16 121 6165 |
酒, 绣 霓 裳 宝 珠 妙

渐快

3 – – – | (01 65 3 5) | 2/4 6 – | 6 16 | 5· 6 | 1 – | 6· 1 | 65 3 |
膳。 虔 诚 供 养 法

更快

2 – | 23 1 | 6 – | 1/4 615 | 3 65 | 3 0 | 1 21 | 6·15 | 3 | 3 ||
王 家, (啊) 愿醮 官 福寿 绵 长。

接奏【一封书】

(31 | 35 | 3· 2 | 12 | 3· 6 | 56 | 36 | 5 35 | 32 | 1235 | 231 | 65 |

61 | 22 | 1235 | 231 | 6· 1 | 3 35 | 6 65 | 35 | 6 | 5 | 3 |

放慢

5 35 | 32 | 1 | 2 12 | 1653 | 6 | 2/4 132 35 | 231 6 | 6 –) ||

晋献已周，表白上疏，文呈天庭，将众等心愿禀呈帝君。高功再以净水洒坛，备众仙光临，唱《请圣偈》（谱例26）。圣仙神灵驾到，金饭玉浆齐备，请神仙赴宴，唱《施食偈》（谱例27）：

勤修大道法，精心感太冥。真降魔魅散，众妖皆灭形。七祖生天堂，兆臣飞上清。福利无不适，此食供高真。

斋功成庆天尊。

众神降临，广撒福恩，妖魔灭形。沐浴神恩之后，高功稽首再拜，恭伸奉送神灵重返天庭，唱《云舆颂》[8]（谱例28）：

回骈五云舆，腾驾九章歌。倏忽冲天远，醮台香气多。玄恩覃宇宙，福禄遍山河。缅想神仙路，消遥上大罗。

倾光回驾天尊。

谱例26

请 圣 偈

凡字调（1=♭E）

♩=84

2/4 5 ⁶5 323 | 3 5 532 | 2ᵛ3 5 65 | 3· 5 2321 | 3/4 ¹²1 6 6 –ᵛ |

稽首大罗 玉清主 万天之 祖 元始 尊

2/4 5 5 6 5 | 5 35 532 | 2ᵛi 6532 | 3· 5 2321 | 3/4 ¹²1 6 6 –ᵛ |

稽首虚皇 玉宸教 开度龙 汉 发乾 坤

2/4 5 ⁶5 323 | 3 5 532 | 2ᵛi i 65 | 3· 5 2321 | 3/4 ¹6 – –ᵛ |

稽首混元 太清主 分身应 念 度群 伦

2/4 535 i 6 | 6 35 512 | 2ᵛ53 5632 | 3· 5 2 1 | 3/4 ¹²1 6 6 –ᵛ |

稽首金阙 玄穹主 世号玉 皇 称自 尊

2/4 6 5 323 | 356 1 2 | 2 6 6532 | 3. 5 2321 | 3/4 1 6 6 – |
三十二天 无 色境 中有玄 都 号玉 京

2/4 5 5 3 6 | 5355 1 2 | 2 3 3565 | 3. 5 2321 | 3/4 1 6 6 – |
慈光洞焕 烛 三界 大地黔 黎 护圣 恩

2/4 6 6 533 | 356 532 | 2 3 5 61 | 3. 26 1612 | 4/4 6 – – – |
千五百劫 当 求誓 愿开众 生 忏悔 门

2/4 3 5 6 5 | 535 3 2. | 2 1 1 65 | 3. 5 2321 | 3/4 1 6 6 – |
人各恭敬 一 心礼 称赞诸 天 隐讳 名

2/4 5 5 533 | 356 1 2 | 2 3 5 65 | 3. 5 2321 | 3/4 1 6 6 – |
忏悔斋官 合 坛众 未来过 去 及今 生

2/4 1 1 656 | 6 5 532 | 2 3 5 61 | 3. 5 2321 | 3/4 1 6 6 – |
三业六根 诸误犯 十因五 欲 罪殃 深

2/4 1 12 323 | 356 532 | 2 6 6532 | 3. 5 2321 | 3/4 1 6 6 – |
无量无边 皆 忏悔 有情有 识 心沾 恩

2/4 6 5 535 | 5 6 532 | 2 53 5 61 | 3. 5 2321 | 3/4 1 6 6 – |
见存快乐 增福寿 过去逍 遥 生善 根

2/4 6 5 653 | 356 532 | 2 3 5 65 | 3 2 1 | 3/4 6 1 161 1. 2 |
行善建斋 皆 圆满 梵响空 歌 天上 门 玉皇赦

2/4 3. 5 6 1 | 2. 3 | 3. 5 216 | 1 21 1 6 | 6 – | 6 – ‖
罪天 尊 赦 罪 天 尊

谱例27

施 食 偈

凡字调（1=♭E）

♩= 54

4/4 3 35 321 2 – ∨ | 6 6 56532 1 21 6 | 6 ∨ 6 5 3553 2 |

勤修大道法，精心感太冥。真降魔魅散，

2 ∨ 6 3 2 32 1321 | 6 – ∨ 3 35 6 53 | 2 – ∨ 3 3 56532 |

众妖皆灭形。七祖生天堂，兆臣飞

1321 6 – ∨ 5 35 | 3553 2 – ∨ 653 | 56532 1321 6 ∨ 535 |

上清。福利无不适，此食供高真。斋功

1 22 3 ∨ 5. 3 2 | 2 ∨ 3 216 1321 | 6 – – – ‖

成庆斋功成庆天尊。

谱例28

云 舆 颂

凡字调（1=♭E）

♩= 54

4/4 3 35 321 2 – ∨ | 6 6 56532 1 21 6 | 6 ∨ 6 5 3553 2 |

回骈五云舆，腾驾九章歌。倏忽冲天远，

2 ∨ 6 3 2 32 1321 | 6 – ∨ 3 35 6 53 | 2 – ∨ 3 3 56532 |

醮台香气多。玄恩覃宇宙，福禄遍

1321 6 – ∨ 5 35 | 3553 2 – ∨ 653 | 56532 1321 6 ∨ 535 |

山河。缅想神仙路，逍遥上大罗。倾光

1 22 3 ∨ 5. 3 2 | 2 ∨ 3 216 1321 | 6 – – – ‖

回驾倾光回驾天尊。

之后，高功托十方仙童玉女，将感谢之诚传达至无上大罗三清三境天尊、昊天至尊玉皇上帝、无上三十二天天主帝君道前。唱《送圣偈》（谱例29），奉送三清、玉皇及东、南、西、北各八方共三十二天帝，随鸾翌圣返回天庭。

高功与知磬、表白行至殿堂门前，仰目苍穹，稽首礼拜，目送诸神众真远去……。

供天仪式完。

谱例29

送 圣 偈

凡字调（1=♭E）

♩= 84

奉送玉清归三境 驾鹤乘鸾上玉京

奉送玉皇归金阙 旌幢羽盖下来迎

奉送东方八天帝 位乘帝震发阳春

奉送南方八天帝 位乘离火化生门

奉送西方八天帝 位乘帝兑报秋成

奉送北方八天帝 位乘坎水润苍生

2/4 6 6 533 | 356 532 | 2 3 5 61 | 3. 261612 | 3/4 6 - - - |
奉送随驾 翌卫圣 斋功成就 赖玄 恩

2/4 1 12 323 | 356 532 | 2 6 6532 | 3. 5 2321 | 3/4 12 1 6 6 - |
天花散漫 徘徊引 绛节霓旌 上太 清

2/4 6 5 535 | 5 6 532 | 2 53 5 61 | 3. 5 2321 | 3/4 12 1 6 6 - |
唯愿圣德 留科教 福流斋主 乐长 生

2/4 6 5 653 | 356 532 | 2 3 5 65 | 3 2 1 | 3/4 6 1 16 1. 2 |
蠢动含灵 沾惠滓 国安民泰 庆升 平 宝花圆

2/4 3. 5 6 1 | 2. 3 | 3. 5 216 | 1 21 12 1 6 | 6 - | 6 - ‖
满天尊 圆满天 尊

表五 “供天”仪式与音乐总览表

仪式环节	行法内容	经韵名称	唱奏形式
高功上坛	高功拈香跪拜	香赞	知磬、表白唱诵，法器、乐器随腔伴奏
净坛	高功洒水净化坛场	洒净	同上
运目思神	高功做内功，运目思神	八门偈	同上
上香说文	高功神拜上香，再拈香说文	烧香偈	知磬独唱，引磬击节伴奏
开科书	正式行法前开卷宣科	名礼师	知磬起腔，表白随合，法器击节伴奏
开科书	同上	卫灵咒	高功独唱，法器、乐器随腔伴奏
开科书	同上	鸣法鼓	知磬越腔，表白随合、法器击节伴奏
开科书	同上	发炉偈	高功独唱，法器、乐器随腔伴奏
熏疏	表白将行法意愿呈告诸神		
开科书	面对天神，请称法位	恭对天颜	知磬起腔，表白随合，法器击节伴奏
高功具职	恭炷炉香，俯拜上启三清四御、三十二天各神		

（续表）

仪式环节	行 法 内 容	经韵名称	唱 奏 形 式
接 驾	恭请天神，迎鸾接驾	接驾偈	三法师合唱，法器、乐器随腔伴奏
献仙茶	各界天神，鹤驾云舆而临，献仙茶	香 赞	同 上
三 献	香厨妙膳，恭迎诸仙，礼行三献	三献酒	先后共奏三首由乐器演奏的曲牌
贡十宝	三献之后，再献香、花、灯、水、果、茶、酒、衣、宝、斋	总十宝	三法师合唱，法器、乐器跟腔伴奏
净 坛	净坛请圣	请圣偈	同 上
施 食	金饭玉浆齐备，请众仙赴宴	施食偈	同 上
云舆颂	斋功成庆，众神降临，歌章颂云舆	云与颂	同 上
送 圣	高功讬十方仙童玉女，致谢天界众神仙	送圣偈	同 上

“供天”仪式结束后，紧接着即行“进表”仪式。“进表”是“天功”科仪的尾部，其旨在上表文给主要神仙天尊，祭告上苍，表白申请的意愿。

知鼓鸣鼓击磬，道众换上“彩服”,[39]高功着白色绣花道服,[40]都讲、监斋着浅蓝色道服，知磬、表白着深蓝色道服，其他道众则着枣红色道服，列队自大殿到天师殿，行“启师”仪。“启师”意即将祈求缘由向天师表白，并请求天师协助。队列由手鼎、引揖领队，分两路齐头并进。随手鼎、引揖之后的分别为：奏笛者两名，三弦一名、双清一名、手鼓一名、铙一名；知磬、表白、都讲、监斋伴随高功行在最后，边行边奏曲牌【一封书】。行至天师殿后，道众入师堂上香、参拜，唱《启师颂》（谱例30）。

玉堂启教天尊。大道须入弘，游心归太空。朝礼运十方，升度乘九龙。飘飘超三界，亦由云中崇。

玉堂启教天尊。

唱毕，道众回大殿醮坛燃香，开天庭，唱《薰坛咒》（谱例31）。

太上虚皇，开散玉庭。金光见耀，翠黛郁清。我设三教，灭鬼生灵。

我能无化，亦能无生。长生自在，返老还婴。魂魂受炼，五神安宁。回飙车轮，北谒玉清。身入太无，与日同并。遂成真人，五帝合明。三元所告，万神咸听。

谱例30

启师颂

六字调（1＝F）

慢起渐入板，奏【一封书】

♩＝54

放慢

♩＝76

玉堂　启　教　玉　堂

（当察 当察 当察 当察

启　教　天　尊。

当察 当察 | 当察 当察当 | 察．当察）

回原速

大道须入弘，

游心归太空。朝礼

运十方　升度乘九龙。

飘飘超三界，亦由

2· 1 6 | 1 3 2· 1 | 6 – | 1 6 | 1· 3 2 | 3 – | 6 1 |
云 中 崇。 玉 堂 启 教 玉

2 – | 2 32 1 | 3 – | 2· 1 6 | 1 3 2· 1 | 6 – | 6 – ‖
堂 启 教 天 尊。

谱例31

薰坛咒

六字调（1＝F）

慢起渐入板，曲牌【效丈】

♩＝70

2/4 (2 3 | 2 – | 1 2 676 | 1 – | 2 12 | 2 – | 16 2 | 3 – |

3 – | 2· 3 565 | 3· 5 352 | 1 – | 1 – | 5 61 | 2 12 | 2 2· 3 |（6 – ）‖
渐慢
太 上

1· 3 2 12 | 6 – | 5 6 53 | 2 – | 1 3 23212 | 6 – |
虚 皇， 开 散 玉 庭。

5· 65 3· 53 | 2· 32 1 2 | 3 3525 | 3 – | 1· 2 3 53 | 2· 1 6 |
金 光 见 耀， 翠 黛

1 3 2· 1 | 6 – | 5· 653 | 2· 321 | 3 35232 | 3 – | 1· 2 3 53 |
郁 清。 我 设 三 教， 灭

2· 1 6 | 1 3 2· 1 | 6 – | 5· 65 3· 53 | 2· 32 1 | 3 35232 |
鬼 生 灵。 我 能 无

3 – | 1· 2 3 53 | 2· 1 6 | 1 3 2· 1 | 6 – | 2 3 | 5· 6 1· 2 |
化， 亦 能 无 生。 长 生

3 352 | 3 – | 1. 2 353 | 2. 1 6 | 1 3 2. 1 | 6 – | 2 3 53 |
自在，返老还婴。魂

2. 32 1 | 3 352 | 3 – | 5. 65 323 | 2. 1 6 | 1 3 2. 1 | 6 – |
魄受炼，五神安宁。

2 3 | 5 1 2 | 3 – | 3 – | 1. 2 3 53 | 2. 1 6 | 1 3 2. 1 |
回飙车轮，北谒玉

6 – | 5. 65 3. 53 | 2. 32 1 | 3 35223 | 3. 5 6. 6 | 5. 65 323 |
清。身入太无，与

2. 1 6 | 1 3 2 1 | 6 – | 2 3 53 | 2. 32 1 | 3.. 2 | 3 – |
日同并。遂成真人，

5. 65 323 | 2. 1 6 | 1 3 2. 1 | 6 – | 5. 65 323 | 2 3 5 |
五帝合明。三元

6. 6 532 | 3 – | 3 6 56532 | 1 – | 1. 21 6 1 | 2 – | 2 – ‖
所告，万神咸听。

待法师具职启请完毕，道众随着击鼓三声，列队穿花，[41]以不同的队列变化及组合，穿行于大殿之上，想象瑶坛仙境，边行边唱《瑶坛偈》。（谱例32）

谱例32

瑶 坛 偈

六字调（1＝F）

较自由地

♩＝54

サ（1 2 6 5）| 6 2 | 2/4 1 3 231 | 6 – | 6 2 1216 | 5 – |
瑶坛

6 – | 5 6 | 1.. 2 | 1 5 6213 | [3]2 – | 1 3 2 32 | 1 – |

设 像

6 1 16 | [1]5 – | 1 3 231 | 6 – | 6 1 [1]5 65 | 3 – | 5. 36 |

[1]5 – | 6 1 216 | 1. 2 3. 5 | 2. 32 1 3 | 2 1 [1]6 | 6 – |

玉 京

6. 1 2. 32 | 1. 3 2 16 | [1]5 – | 6 7 676 | [6]5 6. [1]5 | 3 5 1 [21]61 |

(啊) 玉 京

[1]5 – | 5 1 615 | [5]3. 5 6 | 5 #4 3 | [6]5 – | 5 – | (七. 个打个

山， 瑶 坛 设 像 玉 京 山，

(0 i 3 5)

当打个 | 七 · –) | 6 1 2 32 | [3]1 – | 1 5 3. 53 | [3]2 – |

(哎) 对

1. 3 2 32 | 1 – | 6 121616 | 5 – | 3. 5 [3]2. 3 | 5. 65 3 |

越 对 越 真

转上字调（前5＝后2）

2. 321 | 6. [1]5 6 | 6 – | 6. 1 2. 32 | 1. 3 2 16 | [5]2. 321 2 |

灵

(3567 653)

3. #4 232 | 1 – | 1 – | 2. 3 5 65 | 3 6 5653 | [5]2 – |

咫

2 35 321 | 6 – | 5. 65 3523 | [3]1 – | 5 6i 6 53 | [5]2 – |

尺 (哎)

(七 打个 | 七· 打 |
5 6· 5 | 6 5 523 | 5 65 352 | 1 - | 1 - | 七 打个打打 |
对越真灵咫 尺 间。

0 2 2 1 |
七打 个 | 七 - | 6·536 5632 | 1 -) | 1 3 23211 | 6 6 5 |
宝 范

3 5653 2 | 1 - | 5· 1 6553 | 2 - | 2 - | 6 12353 |
(哎)

2· 1 6 | 1· 216 13 | 2· 11 6155 | 6· 2 1 23 | 6 5365 |
宝 范 绕

转六字调（前7＝后3）
3 - | 3 6155 | 3 5 3 | 2 5 6 | 3 3532 | 1 2 |
宣 (哎) 宝 范 绕 宣

5·· 65 | 3 2 1231 | 2 - | 5 356 5 | 3 - | 3 2· 32 | 1 - |
敷 蕊 (哎)

2 3 232 | 1 - | 356 352 | 3 - | 2 231 | 6 1 |
宝 范绕 宣 宝 范 绕 宣

(七· 打 | 七· 打 | (6·356 | 6 2 1116 |
3· 5 231 | 6 - | 6 - | 七· 个打个 | 当打 个 | 七 - |
敷 蕊 笈，

5 3 6 1) |
0 123 | 2·· 32 | 1 3 231 | 6 - | 6 - | 6 12165 |
(哎) 珠 帘

3 35 65 | 6 – | 5. 6 3 2 | 1.. 2 | 1 5 621 | 2 – | 1 3 2 2 |

珠 帘 高

1 – | 6 1 6 | 5 – | 1 3 231 | 6 – | 6. 1 5 65 | 3 – |

卷 (啊)

5.. 6 | 5 – | 6 1 216 | 1. 2 3 | 2. 32 1 3 | 2 1 6 | 6 – |

谒 天

6. 1 2. 32 | 1 216 | 5 – | 6 7 6. 76 | 5 – | 3 5 1 6 |

颜 天

(七 七 | 打个 七 |

5 – | 5 2 3 | 5. 65 3213 | 2 1 216 | 5 – | 5 – |

颜 珠 帘 高 卷 谒 天 颜。

(0 1116)

3/4 打打 七 打.打打打 | 2/4 七打 个 | 七 –) | 5 12353 | 2 – | 1 3 231 |

(哎) 金 (哎)

6 – | 6 – | 6 12165 | 3 5 | 6 – | 5. 65 35232 |

钟 金 钟

1 – | 1 5 3. 53 | 2 – | 1 3 2. 3 | 1 – | 3 5 616 | 5 3 2 |

玉 磬 (哎) 金 钟

3 5 6153 | 2.. 3 5. 6 | 352 1231 | 2 – | 2 61565 | 3 – |

玉 磬 和 平 (哎)

3 2. 32 | 1 – | 2 3 232 | 1 – | 1 2 5 | 3 – | 2 231 |
和 平 韵 金 钟

(七 打 | 七. 打) | 0 1 2 |
6 1 | 3 5 | 6 – | 6 – | 七 打.打打打 | 七打 个 | 七 – |
玉 磬 和 平 韵，

6 5 6 1) | 1 1. 2 | 1 5 6213 | 2 – | 1 3 2 32 | 1.. 21 |
风 烛

6 12166 | 5 – | 3 2. 1 | 3 5 3 | 2. 321 3 | 2. 1 6 |
风 烛 龙 灯

转上字调（前5＝后2） 1 – | (3567 653)
6 – | 6. 1 2 35 | 1 2 16 | 2. 321 2 | 3#4 232 | 1 – |

1 – | 2. 3 5 65 | 3 6 5653 | 2 – | 2 35 3217 | 6 – |
(哎)

5. 65 3523 | 1 – | 5 61 6553 | 2 – | 5 6. 5 | 3 5 2 3 |
风烛 龙灯

(七 打个 | 七. 打 | 0 3 23212 |
5 6 352 | 1 – | 1 – | 七 打个 | 七打 个 | 七 – |
映 宝 坛。

6.536 5632) | 1 – | 1 3 23212 | 6 6 5 | 3 56532 |
(哎) 三 界

1 – | 5 6 1 6 5 5 3 | 2 – | 2 3 1 1 | 6 1 2 3 5 3 |
(哎)

2. 1 3 3 2 | 1 – | 2.. 1 6 5 5 | 6. 2 2 1 7 | 6 5 3 2 2 |
三 界 十

转六字调（前7＝后3）

3 – | 1. 2 1 6 1 5 3 5 | 3 3 5 5 3 | 2 5 6 | 3 3 2 |
方 (哎) 三 界

1 1 | 2. 3 5. #4 5 | 3. 2 3 1 | 2 – | 2 – | 3.. 5 |
十 方 齐 降

3. 5 3 2. 3 2 | 1 – | 2 3 2 3 2 | 1 – | 1 2 5 | 3 – |
齐 降 格

(七 打 | 七. 打 |
2 2 1 | 6 1 | 3 5 | 6 – | 6 – | 七 打. 打打打 | 七打 个 |
三 界 十 方 齐 降 格,

0 3 5 | 6 6 6 2 |
七 – | 七 –) | 6 1 2 3 | 2. 3 1 1 | 6 – | 6 – | 6 6 1 5 5 |
庞 流

3 5. 5 | 6 – | 3 2. 3 2 | 1 – | 1 5 3. 3 | 2 – | 1 3 2 3 2 |
庞 流 洪

1 – | 6 1 6 | 5 – | 1 3 2 3 1 2 1 | 6 – | 6.. 1 5. 6 5 |
福

3 –ᵛ | 5· 36 | 5 – | 6 1 2 ᵛ | 1 3 2·· 1 | 6 6 1231 | 2 –ᵛ |

满 尘

3· 5 6 i 5#45 | 3 –ᵛ | 3 35232 | 1 –ᵛ | 2 3 232 | 1 –ᵛ | 6· 16 5ᵛ |

满 尘

转上调（前4＝后1）

6 2· 32 | 7 7 6ᵛ | 5 –ᵛ | 6 6 5 | 1 –ᵛ | 1· 2 3653 | 2 –ᵛ |

(哎) 寰。 不

2 231 | 6 –ᵛ | 1· 2 352 | 1 –ᵛ | 2 356i | 5 –ᵛ | 5 6 i32i |

可 思

转六字调（前7＝后3）

（打打）

6 –ᵛ | 6 6 6665 | 3 5 53 | 2 321 ᵛ | 3 3 3 | 5 0 i |

议 功 德 亦不 可

接奏【一封书】

（2 6

6 5 3 2 | 1 3 2 | 2 – ‖ 3· 5 3 2 | 1· 2 356i | 5· 4 3 6 |

思议功 德。

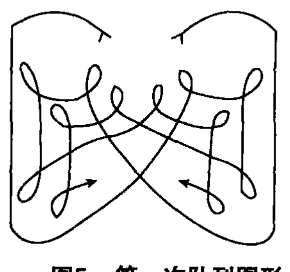
突慢

3/4 5 35 3· 2 1 | 2/4 2 i 6 5 | 6 6 532 | 3 5 2312 | 6 – ）‖

瑶坛设像玉京山，对越真灵咫尺。宝范绕宣敷蕊笈，珠帘高卷谒天颜。金钟玉磬和平韵，风烛龙灯映宝坛。三界十方齐降格，庞流洪福满尘寰。

唱诵是段经韵时，道众入神想象行进于“瑶坛”之上，在手鼎、引揖的引导下，分两队交错、穿插、环绕做“穿花”。队列人员与“启师”时人员一样，即手鼎、引揖在前，随后是笛（两名）、三弦、双清、手鼓、铙、

知磬、表白、监斋、都讲、高功。穿花有各种各样的不同方式，每一次法事选用何种方式行走，视场地之情形略有不同。春申君庙之大殿场地较为宽敞，据道士们称，是次穿花采用的是较复杂的一种方式。行走如下图所示。[19]（图5、6）



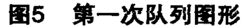


图5　第一次队列图形

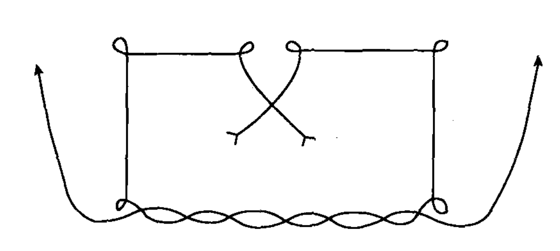


图6　第二次队列图形

《瑶坛偈》共有八句经词，根据时间和场地的不同，可以八句全唱，也可以只唱四句。是次科仪八句全唱了，其中唱头四句，走的是图五之队形，道士们称之为“开四门”，意为转四圈。后四句走的是图六队形，道士们称作“穿链条”（亦称“链条股”），队列交叉行走，形同链条，故名。有时场地狭小，不能做“开四门”式的穿花，多数的情形下就只作队形变化不大的“穿链条”式。玄妙观三清殿内，因场地有限，大都只做“穿链条”式的“瑶坛偈”，笔者1994年8月15日所见即是如此。

《瑶坛偈》之后，行“金玉”之科。《金玉科》共含三段经词。（谱例33—35）

之一：

玄范恢恢，九霞映空。丹灵显著，五讳交通。真阳激切，混合玄穹。与道合真。

之二：

高上太虚，琼宫紫房。瑶坛制启，玉磬琳琅。霞霄振举，乾坤翕张。

与道合真。

之三：

混合二气，表阴著阳。金和动瑞，玉润静唱。交感上下，格于十方。与道合真。

谱例33

金　玉　科

（之一）

凡字调（1=♭E）

♩= 102

玄范恢恢，九霞映空。丹灵显著，五讳交通。

渐慢

真阳激切，混合玄穹。与道合

真。

谱例34

金　玉　科

（之二）

凡字调（1=♭E）

♩= 102

高上太虚，琼宫紫房。瑶坛制启，玉磬琳琅。

放慢

2/4 6 5 | 3 2 3 | 3 5 | 5 3 5 | サ 6 65 3 5 | 2 3 232 | 1 – |

霞 霄 振 举，乾 坤 翕 张。与 道 合

2 3 1215 | 6·123 1 0 | 616 6616 | 5 3 2 | 6 12 565 | 6 – ‖

真。

谱例35

金　玉　科

（之三）

凡字调（1=♭E）

♩= 102

2/4 2 21 | 3 2 3 | 5 2 | 2· 1 6 | 6 5 | 3 2 3 | 6 1 2 | 3/4 21 6 5 6 |

混 合 二 气，表 阴 著 阳。金 和 动 瑞，玉 润 静 唱。

放慢

2/4 5 5 | 3 3 2 | 3 5 | 1 1 | サ 3 21 6 12 | 5 3 | 6 12 565 | 6 – ‖

交 感 上 下，格 于 十 方。与道 合 真。

金玉科，因此仪中使用了“金钟”、“玉磬”两件法器而有此名。“金钟”、“玉磬”在此处的运用意义特别，谓之可分别击出天数之声及地数之韵，意即以天地阴阳之数震荡宇宙，便能引出所有的法部官君将吏，天界万圣千真。因此，金钟玉磬的敲击有严格定式。例如召天庭门神辟非大将军时，振金钟二十五下，接唱《金玉科》之一，召请另一门神禁坛将军时，击玉磬三十声，唱《金玉科》之二，唱《金玉科》之三以前，鸣合虚无之圣境，九和三气，十合五宫，机动雷鸣，神交道合，“金”、“玉”交鸣各击三十六下。于敕水净坛之前，再先振金钟九下次击玉磬六音。之后，法师便以法水清净坛场，扫荡内外上下之尘秽。

净坛已毕，由知磬、表白宣请各位天尊到坛，称为“请圣班”。知磬、表白先后交替宣请如下神灵：

知磬宣请：

谨谨焚香奉请

虚空过往纠察真灵。南朝得道英烈神祇。家祠香伙诸大福神。属邑县隍之神。岁分行灾布福圣众。值年太岁掌今尊神。水府扶桑丹霖大帝。阳谷洞渊龙王。岱岳朝臣文武合卿。五岳十三储副佐命真君。

太上经符法箓中官君将吏上界云官星府拱极有位高真。正一马赵岳四大元师。雷霆庞刘苟毕四大雷神。上章词表引进仙官值日典者。九天朝元真宰天朝列班圣众。历代传宗演教古今得道一切师真。

九州都仙太使神功妙济真君。祖师西河救苦萨公真人。祖师三十代天师虚靖真君。华阳洞天男女仙官，九天司命上卿三茅应化真君。佑圣真武真君。玄天上帝。天猷副元师真君。丹天上帝。天元主宰考校仙曹。普门观音大士。圆通自在天尊。

当生本命星君。六十甲子星君。二十八宿星君。天罡节度星君。东西中正三斗星君。北斗九皇解厄星君。四气四耀星君。月府太阴皇君。左右上相丞相内相使相真君。十华十极天君。五灵五老上帝。五福十神太乙真君。十方灵宝诸大天尊。

九天采访使。保运妙化天尊。六波天主帝君。普施法润天尊。太乙大天帝君。保制劫运天专。东极官中太乙定福天尊。南极长生大帝。统天元圣天尊。斗父龙汉祖劫周御国王天尊。

来临法会天尊　迎鸾接驾天尊

福生与量天尊　玄都万寺天尊

同临位座　天开黄道天尊

表白宣请：

谨谨焚香奉请

监经值醮香官使者。东厨司命匜宅六神。当境土谷里域正神。本府城

隍主者溪源潭洞潮涧百灵水乡阆苑校录一切真仙。五岳王宫五明皇后四岳四天圣帝。东岳天齐王大生仁元圣帝。

雷霆一府二院三省四司。五雷合属官君将吏。正一王朱殷刘四大天君。雷霆邓辛张陶四大天君。三天门下三元唐葛周三真君。太极左宫仙翁真君。金鼎妙化中真君。泰玄上相正一天师真君。

桂香殿内无鞅真仙。九天开化文昌梓潼帝君。清微宗主魏元君。昭凝妙道祖元君。翌圣保德真君。皓天上帝。天蓬都元师真君。苍天上帝。三元三品三官大帝。三垣帝座星君。普天万像群真。

天轮十二宫长星君。三台华盖星君。南斗六司延寿星君。五方五德星君。日宫太阳帝君。东华木公上相西灵金母元君。九天自然生神上帝。无上三十二天帝君。诸天上帝琼阙高真。

九天青神丈人朱陵度命天尊。六天洞渊大帝伏魔上上天尊。九天雷祖大帝除灾济物天尊。九天应元雷声普化天尊。斗姥摩利支天大圣圆明道姥天尊。

清愆灭罪天尊　保家安国天尊

紫清赐福天尊　长生保命天尊

同临位座　天开黄道天尊

宣请完毕，唱《降圣偈》。（谱例36）

今辰启建法筵开，迎请高真降驾来。云拥旌幢御宝座，风吹环佩下瑶阶。迎鸾接驾天尊。

随后，高功具职，率监斋、都讲转身面向大殿门口，向诸神礼拜，并将进表事理告知主要天尊，[43]诚请降临法会，接唱《狮座偈》。（谱例37）

志心奏请大悲大愿，大圣大慈，太上无形无名，三天三宝上帝。唯愿驾九龙之帝座，五耀之鸾骖，下赴斋筵，证盟修奉。

请圣之后，再行“祝寿”仪，恭祝玉帝圣寿无疆。随后请诸神众仙《进斋》。（谱例38）

云仙显英豪，瑞气飘。戴金冠，挂紫袍，手执着三通文表。敢只是请圣朝，一骑须臾，下九霄。咳！他把那令旗而来摇，顷刻间神明赴筵，近邀圣驾会蟠桃。

谱例36

降 圣 偈

凡字调（$1={}^{\flat}E$）

♩= 90

今辰 启 建 法 筵

开，迎 请 高 真 降 驾

来。云 拥 旌 幢

御 宝 座，风 吹 环 佩

下 瑶 阶。迎 鸾 接 驾 迎

鸾 接 驾 天 尊。

谱例37

狮 座 偈

凡字调（1=♭E）

♩= 54

志心奏请大 悲 大 愿，

大 圣 大 慈，

太 上 无 形 无

名， 三 天 三 宝

上 帝。 唯

愿 驾 九 龙 之

帝 座， 五

耀 之 鸾 骖，

稍快些　♩＝78

5 － | 3 5 32 | 1 1 162 | 1 1 6 | 6 1 653 | 5 2 3. 2 |
下 赴 斋 筵， 证

1 2·321 | 61231 | 535 653 | 2 615 | 61216 | 6 － ||
盟 修 奉。

放慢回原速　突慢

(1 2 3 2 1 | 2 1 6 5 3 5653 | 2 1 6 2 1 | 1 － ||

谱例38

进　斋

六字调（1＝F）

较自由地　【洛阳歌】

(大大 仓 | 大大 仓 | 0 0 |

サ 3 | 6 2 | 1 2 1 2 | 3 3 2 | 2 － | 2 － | 3 2 1 2 |
云 仙 显 英 豪， 瑞 气

0 0 | 大 大 仓 | 大 大 仓 | 大 大 仓 | 0 0 |

3.561 5 | 5 － | 5. 51 | 6. 5 3 2 | 1233 321 |
飘。 戴 金 冠， 挂 紫

大大 仓 | 大大 仓 | 0 嘟 | 嘟 － | 大大 大大. | 仓 0 |

1 － | 1 － | 465 6 1 | 6 － | 6 － | 1 65421 |
袍， 手 执 着 三 通 文

0 0 | 大大 仓 | 大大 仓 | 0 0 | 0 0 | 大大 仓 |

2 4 | 4 － | 4 － | 2321 4212 | 4 2 1 | 1 － |
表。 敢 只是 请 圣 朝，

0 0 | 0 嘟 | 嘟 — | 大大 大大· | 仓 — | 0 0 |

1 — | 6 i 2 i6 | 5 i 6 | 6 — | 6· 54· 2 | 1 2 4 |

一 骑 须 臾， 下 九 霄。

大大仓 | 大大仓 | 嘟 — | 大大 大大· | 仓 — | 大大仓 |

4 — | 4 5 6 | 565 5 | 4 — | 4 214 21 7 | 6 — |

咳！ 他 他把那令旗而来 摇，

大大仓 | 0 0 大大 | 仓仓 仓仓 | 仓 大大 | 仓 — | 0 大大 |

6 654 | 456 7i6 | 6 — | 6· i 6 5 | 4 5 5 3 | ³2 — |

顷 刻 间 神 明 赴 筵，

仓 大大 | 仓 — | 大大大大 大 | 仓台 仓台 | 仓 台 | 仓台 仓台 |

2 — | 2 3 2 32 | 5 — | 5 — | 5 2 352 | 235 123 |

近邀圣 驾 会 蟠

仓台 仓台 | 仓台 仓台 |

12321 | 1 — | 仓台 仓台 | 仓台 仓台 | 仓 台 | 台 大 | 仓 —) ‖

桃。

虔备香、花、灯、水、菓、茶、酒、衣、宝（元宝），斋（五谷）十宝，逐一进贡，唱《十献》与《新水令》。（谱例39、40）

谱例39

十　献

六字调（1＝F）

2/4 6 5 | 6 1 6 ‖: 5 5 1 | 6 5 3 | 2 3 | 3 2 1 | 6 — |

沉坛 1.世 界 炉 热 芬 芳

2.照 处 一 宝 昭 然

2 2 3· 3 | 6 1 5 | 0 6 2 | 1 6 5 6 | 0 5 3 | 2 6 5 | 3 2 1 |

祥烟五色接穹苍 稽 首 礼虚皇仰沐恩

光明洞彻映瑶天 灿 烂 簇金莲耿耿无

6 - | 2 5 3 2 | 1 5 1̇ | 6 3 | 2 1 2 3 | 2 1 1 2 | 3 - |

光 帝 降白云乡 志心奉献上林花

烟 奉 献帝真前 志心奉献华池水

5 6 5 3 | 2 - | 6 5 32 | 1 1 3 | 2 2 | 3 3 2 3 | 1 6 5 |

彩凤红 莲 妖艳 葩 上林花 姚黄魏紫家 斋主

曾与天 池 一宝 居华池水 鱼龙争戏珠 斋主

3 5 6 1̇ | 6 5 3 | 2 1 6 | 1 2 3 | 5 1̇ 6 5 | 3 2· | 1. 3 6 5 :||

虔诚奉 献春风瑞 气 佳 花 花 供 养 银缸

虔诚奉 献热恼皆 散 除 水 水 供

2.3.4.

||: 3 2 1 | 2 3 2 | 1 1 3 | 2 1 6 | 5 5 | 6 5 3 | 2 - |

2.养 交梨 火 枣 海 上 争 传

3.养 金杯 玉 斝 酒 泛 琼 浆

4.养 金砂 宝 甸 拥 出 蓬 莱

5 3 5 6 | 5 321 | 1 2 | 3 1 2 | 2 1 6 | 5 5 | 6 5 3 |

蟠桃一熟 岁三千 梅 实 更新鲜其色犹

殷勤奉献 玉皇家 香 气 映流霞正好奢

土成碧玉 黍珠开 光 彩 映三台万圣齐

2 - | 5 1̇ 6 5 | 3 3 2 | 1 - | 2 1 2 3 | 2 1 1 2 | 3 - |

妍 摘 取献群仙 志心奉献赵州茶

华 宛 味紫河东 志心奉献绮罗衣

来 瑞 萧郁罗台 志心奉献自然斋

5 6 5 3 | 2 – | 6 5 3 2 | 1 1 3 | 2 2 | 3 3 2 1 | 1 6 5 |

白草那 容 先 发 芽 赵州 茶 神仙提挈 它 斋主

楚练吴 绡 世 上 稀 绮罗 衣 寒暑两相 宜 斋主

道衣斋为 先 斋 善 斋 自然 斋 香厨妙供 开 斋主

3 5 6 i | 6 5 3 | 2 1 6 | 1 2 3 | 5 i 6 5 |[2.3.] 3 2· :||[4.] 3 2· | 3 – ||

虔诚奉 献 大罗 七 宝 家 茶 茶 供 供 养

虔诚奉 献 云锦 莫 能 欺 衣 衣 供

虔诚奉 献 五福 自 天 来 斋 斋

谱例40

新 水 令

六字调（1＝F）

较自由地 中速

サ 3 5 | 6 6 | (仓 仓) | i 7 6 | (大 大) 3 5 | 6 3 2 | 3 (仓 |

彩 云 中 降 下 一 功 曹

台 仓 | 台 仓 | 台 大 仓) | 6 5 4 | 3 (仓) | 2 2 1 2 | 3 2 1 7 |

离 雕 鞍 临 欢 笑

6 (仓 | 仓) 3 12 | 3 3 | (仓 仓) | 6 54 3 | 5 6 1 | (仓 仓) |

奉 三 杯 香醪 酒

2 3 | (仓) i 7 | 6 5 3 5 | 6 3 (仓 | 仓) 2 | 2 1 2 | 3 3 |

咳 听 听 一派韵 箫韶 且 是 逍 遥

2 1 | (仓 台 | 仓 台 | 仓 台 | 大 仓) 3 | 1 2 3 | 3 (仓 | 台 仓 |

顷 刻 间

接奏【大开门】

台 仓) | 6 5 4 | 3 6 | 5 (仓 | 仓) 3 | 5 (仓) | 3 5 3 2 | 1 – ||

传 达 上 请 圣 来 到

♩= 108

3 2 | 2/4 1 1 3 | 2 3 | 2 1 2 | 3 5 3 2 | 1 1 6 |

6 1 2 | 2 1 6 5 | 6 – | 6 1 | 2 3 | 2 1 6 | 5 – |

接锣鼓段【急急风】

…… 5 3 | 5 5 | 5 i 6 5 | 3 3 2 | 1 5 6 | 5 3 2 |

1 – | 6 5 | 3 2 | 1 – | 3 2 | 1 – | 6 i | 5 – ‖

“进斋”这一节，是整个“天功”科仪中，音乐情绪最热烈的一个部分。乐器用两支唢呐、两支竹笛伴奏，打击乐器则使用了“虎音锣”[44]作渲染气氛。众道士分列两行，齐声诵唱，边吹边打，唱唱打打。营造出一个很生动的群仙聚会的场景。

进斋之后，高功开始按照表科行事，称之“入科”，也叫“开科书”。高功先唱《卫灵咒》（见谱例16），再行《发炉》。[45]

表白“薰疏”，上奏表文至天庭诸仙。

在“金”（钟）、“玉”（磬）声中，高功依钟声之韵念“请圣文”，称“金玉韵”。

接着，“祭表官”，意即接待司表的仙官，简要告知表由，烦劳执送表文。

“祭表官”毕，高功运神行事，差遣值日功曹温天君护表出征。然后将即要送呈之表文画虚符，上下封印。“封表”毕，高功都讲相互拜贺，祝愿表文能够顺利地上达天庭，不为邪魔外道所阻。之后，齐鸣钧乐护送表文，唱《开天符》。（谱例41）

黄中策气，馘灭邪踪。罡风九丑，灏气群凶。开天符命，九天径冲。倘遏表文，速送罗丰。流金火铃，照彻黄中。龙虎骑吏，执奏云宫。普天同庆，飞腾太空。一如诰命，风火驿传。

谱例41

开 天 符

凡字调（1=♭E）

奏【一封书】♩= 54　　　　渐快

4/4 (6̣ˇ 3ˇ 3 3 2 2 | 3 – 2 1651 | 6̣ –ˇ 1 6̣ 2 2ˇ | 2/4 2 2 1 | 3 –) ‖

黄 中

♩= 108

3 2 3 | 5 2 | 2 1 6̣ˇ | 6 5 | 3 2 3 | 6̣ 1 2 |

策 气， 馘 灭 邪 踪。 罡 风 九 丑， 灏 气

2 1 6̣ | 6 5 | 3 2 3 | 5 2 | 2 1 6̣ | 6 5 |

群 凶。 开 天 符 命， 九 天 径 冲。 倘 遏

3 2 3 | 5 2 | 2 1 6̣ | 5 5 | 3 2 3 | 5 2 |

表 文， 速 送 罗 丰。 流 金 火 铃， 执 奏

2 1 6̣ | 6 5 | 3 2 3 | 5 2 | 2 1 6̣ | 6 5 |

云 宫。 普 天 同 庆， 飞 腾 太 空。 一 如

放慢

3 2 3 | 3 i̇ ˇ | i̇ –ˇ | 2̇ – ‖ (3 5 3 2 | 1 2 3 | 0 5 5 6 |

诰 命， 风 火 驿 传。

接奏【桂枝香】，回坛

转六字调（1=F）♩= 90

4 5 4 | 3 –) ‖ (5ˇ 3 ♯4 | 3 6 5 | 6 2̇ i̇ 7 | 6 – | 6 i̇ 2̇ |

渐慢

6 i̇ 5ˇ | ♯4 3 – | 3 –ˇ | 5 – | 3 –ˇ | i̇ – | 6 –) ‖

其后，高功“步罡”，元神飞升天庭，启奏表文。所谓“步罡”，是高功礼拜星斗的步态，其步行转折，宛如步行在罡星斗宿之上，故名。步罡时，殿堂中央铺上一绣有阴阳八卦图案的罡单，高功步于其上行法。步罡颇有讲究，道书以古之真人修炼阳神，一切奏达上天表章，便可以飞神敷奏。后世法师，惟出阴神驰奏，故假方丈之地，以为九重之天，乃步蹑星罡，神飞碧落，以可对越于天也。步罡之法也谓变化万千，《太清玉册》卷二曰：“夫步罡者，飞天之精，蹑地之灵，运人之真，使三才合德，九气齐并。一切鬼神，转旋天地，一步一指，一转一旋，造化中全，神明在左。故一步象太极，二步象两仪，三步象三才，四步象四时，五步象五行，六步象六律，七步象七星，八步象八卦，九步象九灵，乃万罡之祖也。”[46]《道法会元》卷一百六十：“夫步罡者，乘于正气以御物；诀目者，生于神机而运化。修仙炼真，降魔制邪，莫不基之于此。”[47]

配合高功运行于九重云霄，呈奏表文，伴奏乐器奏曲牌作背景烘托。（谱例42）

谱例42

步　罡

尺字调（1＝C）

慢起渐入板，奏【金字经】♩＝54

2/4 1 3 5 | 2 –ᵛ | 2. 3 165 | 6 – | 6 1 5 5 | 6 2 1 6 |

1 6 2ᵛ | 3 5ᵛ | 5 3 231 | 3. 4 3 2 | 1 6 2ᵛ | 3 – |

3 – | 3 –ᵛ | 3 5 35 | 6 675ᵛ | 3 216 | 1 –ᵛ |

6 ᵛ1 | 2 1 | 1 6 535 | 6 –ᵛ | 3 365ᵛ | 6 615 |

6 – | 6 –ᵛ | 3 353ᵛ | 2. 3 2 5 | 6 1ᵛ | 2 – | 2 –ᵛ | 5 6ᵛ |

6 5 321 | 2 - | 2 - | 2 1 6 | 1 6 2 | 3 5 | 3 352 |

1. 7 2. 3 | 2 1 612 | 1 - | 1 - | 3 353 | 2 - | 1. 7 2. 3 |

2 1 176 | 5 - | 5 - | 3 353 | 2. 3 2 5 | 6. 1 2. 3 |

2·312 653 | 5 - | 5 - | 6. 1 5 | 6 1 | 2 - | 5. 6 5 3 |

2. 3 1 | 1 6 5 5 | 6 - | 3 5 | 6 615 | 6 - |

接奏【中风韵】

6 6 2 | 1 1 2 | 1 - | 6 615 | 3 - | 3 5435 |

6 615 | 6 - | 6 - | 6 i | 2 i | 3/4 6i5 3216 2 3 |

2/4 5 - | 6 7 676 | 5 6 2 | 1 6 2 | 5 i | 6 675 |

3 - | 2. 3 216 | 5·612 615 | 4. 5 615 | 6. 7 |

6 - | 6 1 2 | 3 2315 | 6. 5 | 6. 2 1 3 | 2. 3 5 |

接奏【风惊佩】 渐快 ♩= 78

3. 5 3 2 | 1 1216 | 5 6 2 | 1 - | 1 - | 1 1 |

回原速 ♩= 54

2 1 | 6 1 5. 4 | 3 - | 3 - | 1 7 2315 | 6 - |

126 1 2 | 3 – ∨ | 5. 6 i. 5 | 6 – | 5 35 675∨ | 3 – ∨ |

232 1 2 | 3 ∨ 5653 | 2354 3 2∨ | 1 – ∨ | 2. 3 2 i | 6 675 |

稍快 ♩= 72

3 6∨5 | 675 3 | 2 12 6123 | 1 ∨ 1 1 | 2312 165 | 6∨ 3 2 |

接奏【清江引】

1 3 231 | 6 ∨ 126 | 2 ∨ 5. 6 | 5 352 | 3 5 6532 | 1 – ∨ |

稍慢

6 5 5 6 | i. 2 i 6 | 5. 4 352 | 3 – ∨ | 6 2 i | 6 5 353∨ |

回原速

2 – | 1 17 2 3∨ | 2 – ∨ | i 2 i76∨ | 5 565∨ | 3 23 5 53 |

放慢

2 231∨ | 653 5 62 | 1 ∨ 5 | 3 5∨2 | 2 – ∨ | i – ‖

步罡毕，接唱《发炉偈》。（谱例 43）

发炉祈真佑，冥心感圣贤。虔恭礼三宝，愿保众平安。焚表归上界，奏明雷帝前。

祥烟匝地，瑞霭腾空。高功拜表，内肃外恭。表文敷炉，帝听昭回。高功呈进，唱《步虚》。（谱例 44）

之后，表白问：“表文奏否？”高功答曰：“表奏已闻”。始行“代谢”，即由法师代表大众致谢众神。

道众行至天师殿，告谢天师扶助修醮之恩，唱《天师颂》。（谱例45）

吾师天中尊，超超无上皇，仰视地微飘，仿佛紫烟堂，巍峨玄都宝，待见仙人房。

玉堂回谢天尊。

谢师之后，返回殿内醮坛。

云舆已降，师驾来临，后有修斋还当奉请诸高真仙人。至此，进表已毕，功德圆满。唱《结坛文》。（谱例46）

瑶坛回谢天尊。

皈依正道，回谢高真，永悉庄严，福留醮官，愿保平安。

谱例43

发 炉 偈

尺字调（1＝C）

♩＝66

2/4 5 6 1̇ 6 5 3 | 2 － ᵛ | 3/4 3 3 2 3 2 1 2 1 | 2/4 6̣ － ᵛ | 5 6 1̇ 6 5 3 |

发炉祈真佑，冥心感圣贤。虔恭礼三

(5)2 － ᵛ | 3/4 3 5 6 1̇ 5 6 3 2 1 3 2 1 | 2/4 6̣ － ᵛ | 5 5 6 5 3 |

宝，愿保众平安。焚表归上

(5)2 － ᵛ | (6)5 5 3 5 ᵛ | 3/4 1 3 2 3· 5 6 1̇ 5 6 5 | 2/4 (2)3 － ‖

界，奏明雷帝前。(呀 和 呀)

谱例44

步　　虚

尺字调（1＝C）

较自由地

サ 3. 56 i　i 5 6 5 3 | 3.　5 2 3 2 1 | 6 1∨ 2 3 2 1 2 | 3 5 2　3∨ |

旋　　　　步　　　　云罡　　　　上　天

♩＝66

2/4 3 5 2 6　1 2 3 5 | 2 3 2 6　1 2 3 | 3 2 3 1 7　6∨ | i 6　5.　6 |

风　　　　飒　　　　而　吹　飘

5 3∨ 5 3 5 | 3 5 2　1 | 1∨　6 5 | 3.　5 2 1 6 | 1 2 3 5　2 3 2∨ |

稆　　凌　　斗　炳　　秉

1 2 3 5　2 3 1 | 6∨　5 6 | i.　2 6 5 | 6.　i 5 3∨ | 5.　6 3 5 2 | 1 －∨ |

拂　　揖（啊）参　　祺(呀) 狮　　　子　　　唧

3 5 1　2 3 | 5　6 5　3 5 2 | 1∨　6 | i　6 5 | 6.　i 5 6 5 ♯4 |

丹　　绶　　麒　　麟　道　翠　缁　飞

3∨ i i 6 | 5 6 i 2 6 i 5 2 | 3∨ 2 1 6 | 1∨ 6 5 | 6 i 5 6　i 2 6 5 | 3 －‖

云　飞云　奏　　　　八　　极　几见　发　　春　　枝

谱例45

天　师　颂

凡字调（1＝♭E）

奏【桂枝香】♩＝96

2/4（5∨ 3 5 | 3 6 5 | 6 2 i 2 | 6 － | 6∨ i 2 | 6 i 5 | 3 － |

放慢 6 －）‖

3 － | 5 － | 3 － | i 2 | 6 － | 6 5. 6 | 53 2.312 | 5 35 |

吾师

♩＝72

653 2 | 2 33 | 2. 31215 | 6 － | 6561 | 2 － |

天中尊，超超无上皇，仰观地微飘，

332 | 1216 | 6 561 | 65532 | 2 33 | 2 121 |

仿佛紫烟堂，巍峨玄都宝，待见仙人

6 16 | 12 35 | 61 2 | 2 3 | 2. 31. 7 | 6 － | 6 － ‖

房。玉堂回谢玉堂回谢天尊。

谱例46

结坛文

凡字调（1＝♭E）

慢起渐快 奏【风惊佩】♩＝72

2/4（1 1 | 2312 6155 | 3 5352 | 1 7 231 | 6 － |

放慢 3 －）‖ 回原速

126 12 | 35 125 | 3 － | 6 13 | 2 － | 2 － |

瑶坛回谢瑶坛

（七. 个打个

3561 | 6532 | 1321 | 6 － | 打个扑）| 5 51 |

回谢天尊。皈

6. 15 | 6 5♯4 | 3 － | 123 | 2. 16 | 3. 521 |

依正道，回谢高

真，永悉庄严，福留

醮官，愿保平安。

高功表朝事毕，坛上众官圆揖礼谢，请退仙班。

进表仪式完。

表六 “进表”仪式与音乐总览表

仪式环节	行法内容	经韵名称	唱奏形式
启师	道众列队到天师殿，将所祈缘由向天师表白	启师颂	先奏曲牌【一封书】，后道众合唱，法器、乐器伴奏
薰坛咒	自天师殿返回道坛，燃香，开天庭	薰坛咒	道众合唱，法器、乐器随腔伴奏
瑶坛偈	道众列队“穿花”，步履瑶坛仙境	瑶坛偈	道众边行边唱，法器、乐器随行队列中伴奏
金玉科	昭告天庭门神辟非、禁坛二将	金玉科	道众合唱，法器之“金钟”、“玉磬”及乐器伴奏
净坛	净化坛场，扫荡内外上下之尘秽		
请圣班	由知磬、表白请各位天尊到坛		
降圣	法师恭请主要天尊降福	降圣偈	道众合唱，法器、乐器随腔伴奏
	高功具职，将进表事理告知天神，并请降临	师座偈	
祝寿	恭祝玉帝圣寿无疆		
进斋	备香、花、灯、水、果、茶、酒、衣、宝、斋十宝，逐一贡献	进斋	道众合唱，大唢呐、笛及打击法器伴奏
		十献	
		新水令	
入科	高功开始依科奉行法事	卫灵咒	高功独唱，法器、乐器随腔伴奏
发炉	发炉焚香，清净心身		
薰疏	表白上奏表文至天庭诸仙		

（续表）

仪式环节	行法内容	经韵名称	唱奏形式
金玉韵	高功在“金”（钟）“玉”（磬）的敲击声中，念“请圣文”		
祭表官	接待司表的仙官，简告表文，烦劳递送		
开天府	开通天庭之门，以便飞腾太空	开天符	道众合唱，法器、乐器随腔伴奏
步罡	高功步罡踏斗，元神飞升天庭，启奏表文		乐器及法器奏曲牌，配合高功步罡
再行发炉	焚香礼三宝，保佑众生平安	发炉偈	道众合唱，法器击节伴奏
步虚	高功拜表，内肃外恭	步虚	同上
代谢	高功代表大家致谢众神		
谢师	至天师殿，告谢天师扶助修醮之恩	天师颂	道众合唱，法器、乐器随腔伴奏
回坛	谢师后返回道坛，表朝事毕，请退仙班	结坛文	道众合唱，法器随腔伴奏

第五节 “天功”科仪的即兴性因素

从概念上讲，根据当前的感觉而发的，称之为“即兴”。[⑱]本节要探讨的“天功”科仪中的即兴性因素，是指那些在科仪进行过程中游移的、不稳定的、可变换的因素。这些因素的产生，常伴随背景、场合的需求而变换，具有机动灵活、随机应变的特点。

本问题从两个方面展开讨论。

首先讨论“天功”科仪整体结构上的即兴性因素，然后再讨论其细部结构上的即兴性因素。

前文已及，“天功”科仪是由几个相对独立的仪节（或称环节）而组合起来的，事实上，这几个仪节都是独立的、可单独进行的科仪。“发符”仪节，取自《恭递三界发文遣将传奏各衙公文》科仪；“供天”仪节，取自《清微朝元供天行道科仪》；“进表”仪节，取自《运神会道清微进表科仪》。这些科仪

既可以单独举行，也可以加入进其他科仪内举行，换句话说，这些科仪不是“天功”科仪固有的仪节，而是作为相关单元内容被选入了“天功”科仪，亦即言，“天功”科仪是由各不相同而独立存在的科仪整合而成的。如何整合？具体来说，以何种何类科仪串连“天功”科仪，于整体结构上便时常含有即兴性之因素。

据周祖馥、薛桂元、毛良善、张伯旭等老道长介绍，以往，苏州道士大都在乡间受邀做法事，一场法事短则一日半天，长则三五七日，根据不同斋主的不同要求，以及拟行法事的时间长短之不同，选取何种科仪来组合法事，时常都是即兴性地临场决定。文化大革命结束后，恢复道教活动以来，玄妙观道士很少再赴乡间行法，大都是信善男女到玄妙观来拜神并请法师做道场，这类道场活动通常耗时大半天举行（从上午九时至下午三时左右），信众的要求也都以求风调雨顺、老少平安、除病却灾、延年益寿等“吉祥道场”为主，“天功”科仪便顺应这一形势而形成了一个相对固定的道场形式。

组构“天功”科仪的各个仪节，一般情形下，即是由“功课”、“发符”、“供天”、“进表”等几个部分所组成。但有的时间也会作局部调整。如1956年8月，中国舞蹈艺术研究会在苏州采录到的科仪，即是由“功课”、“发符”、“进表”、“火司朝”等四个仪节构成的。[49]又如，1994年8月15日，笔者在玄妙观看到的“天功”科仪，于“进表”仪节开始之前，应信众要求，祈愿邻里和睦，彼此相处化冤解结，不生冤仇，临时增加了一个“解冤结仪”。

有时，信众若临时要求加长或缩短法事时间，增加或省略科仪中某一仪节的即兴性处理时有发生。[50]

如将上述局部变化情形，视为“天功”科仪整体结构之“片片”、“块块”的即兴性因素的话，那么，“天功”科仪中，尚有于细部结构上的“星星”、“点点”的即兴性灵活处理。

细部结构上的即兴性因素，可从“天功”科仪的内容与形式两方面作一概括：

内容上看，整个“天功”科仪包含：请圣、召将、发符、进表、送表等

基本环节，在这几个基本环境中，几个核心内容却是富有即兴性的。首先是召将，在未得到信众的请愿要求前，召何将光临道场是不确定的。道教是一多神崇拜的宗教，可供召请的神将不胜枚举，只有了解到信众的要求和目的之后，方才决定当坛法事之中召什么将。与此相关的进表也是如此，不同的请愿有不同的表文，表文上奏的渠道也略有不同。主持法事的高功，审时度势，随时应变着道场上的形势，作出即兴处理。因此，每坛法事进行之前，预先都会了解信善的要求，然后与拟行法事之道众通气，根据当坛法事的具体对象和缘由，临时书写文疏（表），制定演道施法之步骤：

演法形式上的即兴性，更为丰富，也是“天功”科仪即兴性中最活跃的一个因素。

一坛法事的基本框架确定之后，行法过程中的相关细节，往往有着很大的即兴性。如前一节叙述及“进表”仪之“瑶坛偈”的程序时，即可看到其留有一定的即兴发挥的空间：根据行法时的实际场地条件，“穿花”时可复杂（走“四面进”等队列），也可简单（走“链条股”等队列），经韵的唱诵可以长（唱全段经文的八句），也可以短（只唱全段经文的其中四句），视具体情况，作具体的灵活变化。

又如，部分经韵之前或之后，往往加奏有一些器乐曲牌，但演奏哪一曲牌？是全部奏完还是只奏其中一部分？则要视法师在坛上的动作举止，及时地即兴处理。如谱例31、谱例45、谱例46，于经韵唱诵之前，都有一个曲牌演奏，当法师某一动作完成即显示要唱经韵之时，或是法师已张嘴唱诵了，伴奏道众则会很快地结束曲牌演奏，而转入跟腔伴奏经韵。[51]

至于运用于“天功”科仪之中的音乐表现形式的即兴性，就更是丰富多彩。如演唱情绪的即兴性，不同法师唱诵同一经韵的即兴性，旋律加花的即兴性，节奏快慢的即兴性等等。

音乐上的这一即兴性特点，在全中国的道教音乐中带有一定的普遍性。如《全真正韵》（亦称“十方韵”）中的“吊挂”一韵，即有“单吊挂”和“双吊挂”之分。[52]所谓“单吊挂”意即，单句“韵”（指旋律乐句）配单句“经”（指一句经词），也就是一个乐句旋律配上一句经文。而“双吊挂”则是一句

"韵"双句"经"，亦即一个乐句旋律配上两句经词。很显然，从时间长度上讲，一个乐句两句经词的"双吊挂"，自然少于一个乐句一句经词的"单吊挂"一倍的时间。所以，选取哪一"吊挂"可视实际需求而灵活掌握。又如湖北谷城县的伙居道乐，有"文腔"与"武腔"、"文曲"与"武曲"之分，[53]使用小镲等音响纤柔的法器伴（演）奏的韵曲，称为"文腔"和"文曲"，使用大镲等音响洪亮的法器伴（演）奏的韵曲，称为"武腔"和"武曲"，根据法事进行中气氛的需要，"文腔""武腔"和"文曲""武曲"可即兴运用。

对道教科仪中这种即兴性现象，曹本冶曾从固定因素与非固定因素的相互关系上作了归结与分析，[54]在其与笔者合著的《龙虎山天师道音乐研究》一书中，也作了相关讨论。[55]联系到此处讨论的"天功"科仪中的即兴性因素，笔者认为，操行这一行为的内在尺度，仍然控制在道人所掌握着的固定因素与非固定因素相互之辩证关系之间。

我们可以看到，不管信众来自何方何处，也不管信众以何种缘由要求设坛建醮，其怀有无限希望并祈愿获得美满生活的这一大前提，是不会因人而异的，是固定不变的因素，所有可变之非固定因素，都是围绕这一基本不变之固定因素而生成的。结构上，"天功"科仪作为一个整体科仪框架，是固定的，然组合这一科仪的仪节，是非固定的；内容上看，每场"天功"科仪，必然会"召将"、"进表"，这是固定的因素，但召什么将，进何种表，却是非固定因素。凡此种种，从整体到细部，从内容到形式，从宏观到微观，从共性到个性，从一般到特殊，这里形成了一个系统性的固定因素与非固定因素的关系网络。固定因素决定了非固定因素的产生和形成，两者互为条件，相反相成。

事实上，这种即兴性的非固定因素现象，在中国传统文化中具有一定的普遍性，甚至可以说，即兴性的创作与发挥，是中国传统文化的一大特色。我们鉴别同一艺术种类的风格、流派等，都是与艺术家各自保持基本的共性特征（即此处所说的固定因素），又创造性地发挥自己的个性（即非固定因素）相联系着的。

回到道教科仪上讨论这一现象，具有同样的意义。举例来说，苏州与上海毗邻接壤，两地现行之道教，同属正一派，在科范仪轨方面有诸多相似的共性因素。之所以两地科仪活动呈现出不同的特色，一部分原因就来自于各自均在

大同（共有固定因素）中求小异（各自的非固定因素）。例如，同样一个“进表”科仪，即使使用完全相同的“科本”（即经卷），最终还是会出现“苏州的‘进表’”与“上海的‘进表’”之不尽相同的差异，这一差异，或许因为苏州道士唱了“苏州腔”，上海道士唱了“上海腔”而有所不同，或许高功的行法动作各自相异。总之，是那些非固定于两者之固定因素之上的因素起了作用，形成了变化和特色。

笔者饶有兴趣地观察到苏州“天功”科仪中这一即兴性现象，凭直觉，我发现即兴所到之处，往往是最有特点、最生动的地方。这种随时空变化而变化，因人而异的景观，有其隐深的文化内涵，颇值得深入探讨和研究。然而，限于目前所掌握的资料和学识，此研究恐只待今后作进一步探讨。

第六节　“天功”科仪音乐之类别划分

从20世纪50年代中后期开始，即有部分学者对中国道教音乐进行了收集整理和研究。[56]后因“文革”爆发，中断了此研究的继续。直到80年代初中期，这一研究工作才有了新的开始。[57]从这一领域开始研究至今，就道教音乐的分类，一直未有一个规范统一的标准，大都由各研究者自行拟定规则而分门别类。

50年代，在收集湖南宗教音乐的过程中，杨荫浏曾以“歌曲”为范畴，对所收集到的巫、释、道仪式中，专门供教徒唱诵的经韵部分，作了如是归类，称之为“巫教歌曲”、“道教歌曲”、“佛教歌曲”等，笼统称之为“宗教歌曲”。[58]在当时，这一分类法就碰到了不易解决的难题，湖南省地方音乐家，在继续整理湖南省宗教音乐的过程中，就曾说：“在分类中，遇到不少困难，因曲稿一般都没有文字说明，有些光写上“宗教音乐”四个字，不知属哪一部分，有些虽注上了“巫教歌曲”或“道教歌曲”，但巫教歌曲中又有法事歌曲与戏曲唱腔之分，道教歌曲又有正一全真之分，位置摆法上就难于处理。这一问题，是参阅《宗教音乐》与凭判断来决定的，这一来就难免不出差错。”[59]

现阶段的道乐分类，虽没有统一的规范，但绝大多数的研究者，都约定俗

成地将道教音乐大致上分成了两类，即把由道士用声乐唱诵的经韵部分，分类为“声乐类”，将道士用法器和乐器演奏的部分，分类为“器乐类”。[60]从分类的范围上看，此一分类较之上述“歌曲”分类宽泛了许多：一个“声乐类”将唱、诵、咏、念全部包容；一个“器乐类”把吹、拉、弹、打一概涵括。从分类原则和分类依据上看，此种分类显然是以音乐在道教仪式中的体裁、形式为参照的。因此，我们可以说，道教音乐的现行分类，是一种道乐体裁与形式上的分类。

在“天功”科仪音乐的分类上，笔者认为存在着一个民族音乐学所探讨的局内人（insider）与局外人（outsider）的观念问题。站在局外人的角度，以客观感受到的音乐在仪式中的表现形式为参照，我们可以将“天功”科仪音乐按现行的一般分类法，分成“声乐类”和“器乐类”两类。

“声乐类”包括各仪式环节中用人声唱诵的所有经忏曲。如《香赞》、《经赞》、《瑶坛偈》、《天师颂》、《灵官诰》等等。

“器乐类”可分为两个层面，其一是用法器与乐器演奏的曲牌音乐，如【一封书】、【清江引】、【风惊佩】等等；其二是与唱诵经韵同步进行的跟腔伴奏器乐，其中包括乐句或乐段之间由乐器演奏的间奏和过门音乐。

从道内人的角度来看科仪中的音乐，其不仅仅只是有唱或奏于表现形式上的分别，而且所唱所奏的音乐与法事和经忏内容结合在一起时，还有功能上的不同作用。因此，用道内人的局内观来看“天功”科仪音乐，可以作出形式与功能上的两种分类。

一、音乐形式分类

被我们称谓的“声乐类”，即道士所唱诵的经韵部分，道内有自己传统的一些分类或说叫法，称之为“赞”、“颂”、“偈”、“诰”、“咒”、“步虚”等等。[61]苏州道士也用此给所唱诵之经韵冠名，如《香赞》、《烧香颂》、《发炉偈》、《灵官诰》、《卫灵咒》等等。

本来，这些“赞”、“颂”、“偈”、“诰”、“咒”、“步虚”等，皆属于一些

文体格式和名称。[62]对苏州道士来讲，这些名称也有音乐上作分类的意义。某一文体名称冠名的经韵，往往在经韵旋律、结构，或在音乐风格上，具一定的共性因素。如以“偈”冠名的经韵，道士们一看这一名称，即知该类经韵的曲体结构和旋律模式（有关此一特点，在第四章的音乐形态分析中将有讨论，在此不赘）。因此，这些文体名称一定程度上，也起到了作经韵音乐类别划分的作用。现作阐述如下：

赞类

赞，是一种文体。同时也作引见、佐助、赞美解。[63]在“天功”科仪中，被称作“赞”的经韵，有四首：《香赞》（共三首，一首用于“功课”，两首用于“供天”）、《经赞》（功课）。

颂类

颂，也是一种文体。有歌颂、颂扬、仪容、收容、宽容之意。[64]赞与颂有时配搭联称，叫做赞颂。赞颂为道书分类法十二类之第十一类，称“赞颂类”。《道教义枢·十二部义》训“赞”以“表事”，“颂”以“歌德”。谓：“赞颂者，如五真新颂，九天旧章之例。”[65]“天功”科仪中，“颂”类的经韵共四首：《烧香颂》（供天）、《云舆颂》（供天）、《启师颂》（进表）、《天师颂》（进表）。

偈类

偈，文体名。道经以颂赞之文为偈。其文多为四言、五言、或七言，必成四句一首。多为行法事时，所颂赞文、愿文等。“天功”科仪中，以“偈”冠名的经韵最多，共有十二首：《香偈》（发符）、《水偈》（发符）、《八门偈》（供天）、《发炉偈》（供天、进表）、《接驾偈》（供天）、《施食偈》（供天）、《送圣偈》（供天）、《瑶坛偈》（进表）、《降圣偈》（进表）、《狮座偈》（进表）、《发炉偈》（进表）。

步虚类

步虚，有“步虚声”、“步虚词”等称。“步虚声”系指道士诵经礼赞的一种腔调。据称这种腔调宛如众仙缥缈步行虚空歌诵之声，故名[66]“步虚词”系

乐府《杂曲》歌名。实际上也是指道曲，《乐府诗集》引《乐府解题》："步虚词，道家曲也。借言众仙缥缈轻举之美。"[67]文学体裁上，"步虚词"是一词牌名，即"西江月"。[68]"天功"科仪中，有"步虚"两首，分别用于"发符"和"进表"仪中。

诰类

诰，文体名。古代一种训诫勉励的文体。诰，自上而下告之。道教有宝诰，每个神都有一尊"圣诰"。诰文，常述该神功德威力。[69]"天功"科仪中，诰类韵仅一首，《灵官诰》。

咒类

咒，有祝告、誓言之意。道士有时用之以作为驱鬼降妖的口诀。"天功"科仪中，咒类经韵共两首：《卫灵咒》（供天）、《薰坛咒》（进表）。

符类

符，本为道教的法术之一。为道士行法时使用的一种文字和图形，常书于纸、绢、木片或建筑物上。[70]画符图、写符文时，符主要书祈禳之辞，符类经韵多用于此。"天功"科仪中，符类经韵有两首：《玉清符》（发符）、《开天符》（进表）。

此外，尚有一些经韵未按上述这种形式给经韵命名或叫称，如《总十宝》、《香供养》、《结坛文》等，但其音乐形态却与上述形式分别有相对应之处。如《结坛文》，旋律形态相似于"颂类"；《恭对天颜》同于"偈类"；《金玉科》同于"符类"等等（具体形态分析见第四章），道人们自己很熟悉运用这些不同名称而相同于一个类别的经韵。

用乐器演奏的器乐部分，道人们也有自己习惯的称谓。我们称之为由乐器演奏的"曲牌"，苏州道士称为"牌儿名"，泛指运用于法事中，只用乐器演奏的各类曲牌，如笛曲曲牌、吹打乐曲牌等等。像【一封书】、【清江引】、【桂枝香】等，就是一些"牌儿名"。

作经韵伴奏部分的器乐音乐（包括与经韵旋律同步的跟腔伴奏，及作为间奏和过门的伴奏），道士们没有自己的分类和叫法，用道士们的话说就是，

“法师怎么唱，我们就怎么跟。”[71]

另外，在乐器演奏形式上，道人们有“坐乐”与“行乐”之分。“坐乐”即固定落坐在一个位置上演奏（通常分坐在醮坛的左右两侧），“行乐”则是一边行走一边演奏。如“进表”仪中“瑶坛偈”这一环节，笛、三弦、双清所采用的就是边走边奏的“行乐”形式。

二、音乐功能分类

音乐在法事中占据的位置，所起到的作用，苏州道士打从开始学道时，就非常清楚。

在田野工作中笔者了解到，传统上，苏州道士的培养和训练，是分为两个渠道而进行的：随从法师学习法术、经忏的道徒，将来就是做行法道士（即担任醮坛的高功、都讲、监斋、知磬、表白等职）；随从乐师（当然也是道内人士）学习各种乐器演奏的道徒，将来就是做“音和”，[72]（即作为后场的器乐伴奏，及演奏“牌儿名”等。）这种训练方式，与戏曲科班训练演员和琴师的情形，几许相似。由此可见，一坛法事，关键人物是场上的法师，如同戏曲舞台表演，演员是表演的主体一样。法师施展各种法术，在法事中占据着主导地位。而配合法师行法的音乐部分，则显现出在法事中的辅助功能。

从功能意义上讲，道人们是有主、次之分别的。与经文内容联系在一起的音乐（即经韵部分），在法事中的作用是主要的；而独立于经文之外，单纯由乐器演奏的音乐，是起次要作用的，通常只是起作烘托道场气氛，调节道场情绪的作用，道士们称作“打闹台”。[73]有时甚至还有类似杂耍性质的“飞钹”表演。[74]这一情形在其他道教宫观也同样存在，如武当山道教音乐中，就有“正曲”与“耍曲”之分，为神灵做法事所用的音乐为“正曲”，带娱乐性演奏的音乐为“耍曲”。[75]

从功能形式上讲，又有隐伏功能和外显功能之分。

道教仪式中，有“内斋”和“外斋”之分别。据《金箓大斋启盟仪》：“内斋者，恬淡寂寞，与道翱翔。昔孔子以心斋之法告颜渊，盖此类也”，“外斋者，登坛步虚，烧香忏谢，即古人祷祈之余意也。”可见，“内斋”是一种

静的仪，"外斋"是一种动的仪。在仪式中，像念经礼忏，其动作程度不大，也可以认为是"内斋"，而登坛拜表、步虚穿花、召请散花等等均可以视作"外斋"。[76]此处我们所说的音乐之隐伏功能和外显功能，与"内斋"、"外斋"是相对应的，亦即，音乐的隐伏功能用于仪式的"内斋"，音乐的外显功能用于仪式的"外斋"。

音乐的隐伏功能是依附于经文而存在的，其功能的引导动机也自然地来自于经文所赋予的内容。经文出现什么内容，法事随之便会有相应的情节。而不同的经文选用何种之音乐？被选用之音乐在仪式中起何种功能作用？这是不易被外观者所觉察到的。客观事实是，在苏州道士所用的经韵音乐中，就只是前述的"赞类"、"颂类"、"偈类"等有限的几种音乐形态。而经文内容却涉及天上、地下的各种神灵，其内容可谓是包罗万象，其情绪可谓是千差万别。有限的音乐材料，在无限的使用范围中，音乐的功能作用如何得以体现，恐怕只有道人自己明白，局外人是无法得知其详的。正如前述"金钟"、"玉磬"在道人手中，可以敲击出天数之声、地数之韵一样，外观者除观察到道士敲钟击磬的举止外，是无法理解这一举止与天地宇宙之间的关系的。因此，音乐在这一层面上所引起到的功能作用，是一种隐伏性的功能。

相对于隐伏功能而言，音乐的外显功能则易于外观者所理解。事实上，这一外显功能也正是针对参与道坛的信众及百姓而发生的，其所要达到的目的，就是以音乐这一形式，吸引信众百姓，提高他们参与仪式的兴趣。所以，在高功做"步罡"、"三献酒"等无声无息的法术动作时，音乐便以演奏器乐曲的形式，来填补这一空白，以免"冷场"。

第七节　"天功"科仪音乐之表现形式

一、经韵唱诵形式

从宗教学的意义上讲，道教徒诵经的方法，随着不同的目的，各有不同，

据《上清灵宝大法》，有所谓三祝：指心祝、微祝、密祝。心祝指诵经中，心神存意而祝；微祝则自己可闻其声；密祝指口中有言而外人莫晓其声。另外有所谓“三诵”：神诵、心诵、气诵，即诵念时各用发自上、中、下三丹田不同之气，随事之轻重，分所诵之内外。[77]《金箓十回度人晚朝开收仪》中，强调懂得诵经方法的重要性，“知音诵者，无不辟，无不度，无不禳，自天佑之，得其名，得其禄，得其寿。然后，五服六亲之眷属俱保康宁，九州四海之臣民咸臻亨泰”。[78]

站在音乐学的角度，我们此处所描述的经韵，是指那些含有音乐基本要素，诸如音高、节奏、旋律、调式等的经韵，而且应是唱诵出来可以被客体感知的经韵，因此，上述具有宗教功能的“心祝”、“密祝”等不可知经韵部分，不在本书描述范围之内。

在“天功”科仪中，大多数的经韵唱诵，皆由知磬或表白起首，因此，知磬和表白在经韵唱诵方面起着重要的作用。这是因为，知磬或表白起首引腔，不仅仅只是给经韵起个头，更重要的是，知磬或表白一张嘴唱腔，就决定了该首经韵的快慢速度和张弛节奏。有时，如一首经词有几首不同的曲调配搭，选用哪首曲调唱诵，也完全掌握在知磬或表白那张嘴起腔的顷刻间。

经韵唱诵的起始，有几种不同的形式：其一由乐器演奏一很短小的过门，[79]然后，法师开始唱诵经韵；其二，乐器演奏一段曲牌之后，法师接唱经韵。[80]这种情形下，往往都是知磬或表白独自一人先起腔，其他法师随后呼应。有时，没有乐器演奏过门，直接由知磬或由表白起腔引导唱诵。[81]

此外，知磬和表白时有先后交替唱诵经韵的情形：先由知磬唱诵，然后表白接应。有时也可颠倒，表白先唱，知磬后接。在“供天”仪“开科书”中，有几段经韵采取的就是这种方式。

“供天”仪式中，整个法事活动基本上就是高功、知磬、表白三人完成的，因此，经韵唱诵形式上，以知磬或表白起腔，三法师齐唱；知磬与表白先后交替唱诵；高功一人独自唱诵等为主要方式。[82]

“发符”与“进表”两个仪式，法事场面较大，参与的法师较多，因此，经韵唱诵形式上，时有“一领众和”的情形，即多数经韵先由知磬或表白起

首引腔，众道士跟随齐唱。

二、乐器与法器的种类

在苏州道教音乐的传统习惯上，其乐器配置素有“二、三、四”之说。所谓“二、三、四”，是以所使用乐器之弦的数量为参照依据而称呼的。“二”为提琴（两弦）；“三”为三弦（三条弦）；“四”为双清（四弦）。现分别介绍如下：

提琴

拉奏乐器。外形似二胡，琴筒用椰子壳制成，两条弦，无千斤。乐器全长100公分，内弦长度83公分，外弦长度75公分。演奏时，右手持马尾弓拉奏。

三弦

弹拨乐器。椭圆形共鸣箱，一端蒙有蟒蛇皮，三条弦。乐器全长98公分，弦长87公分，共鸣箱面积为双清17×14公分。演奏时，用右手大拇指和食指弹奏，不戴指套。

双清

弹拨乐器。八角形木质共鸣箱，四条弦，其中外弦共两条同一音；内弦共两条同一音。乐器全长107分公，内弦长度分别为88和83公分；外弦长度分别86和80公分。共鸣箱长度42.5公分。演奏方法与三弦一样，用右手大拇指和食指弹奏。

另有一自制的称作“板胡”的乐器，系拉奏乐器。琴筒用竹筒制成，木质面板，两条弦。乐器全长64公分，内弦长度62公分，外弦长度55公分。共鸣箱直径10公分。

除此外，还有笛、二胡、阮、中胡、唢呐、笙等乐器。这些乐器与现实普通所见中国传统乐器无异，形制与演奏方法亦与普通同类乐器相同。唯有笛子的形制有些微差别，为方便同一笛子转换多个不同的调，少数笛子系道士自己制作的等距开孔笛。[8]

各拉奏、弹拨乐器定弦如下：

提琴：G C　　$(\underset{\cdot}{5}\ 1)$

三弦：C G C　　$(1\ \underset{\cdot}{5}\ 1)$

双清：G G C C　$(\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{5}\ 1\ 1)$

板胡：A E　　$(\underset{\cdot}{6}\ 3)$

二胡：C G　　$(1\ 5)$[84]

法器的主要种类有：

大鼓、手鼓、[85]单皮鼓、[86]大磬、云锣、大锣、小锣、铙钹、小钹、铛、木鱼、钟、引磬、手铃等。

在“进表”仪“金玉科”一节中，所敲击的“金钟”、“玉磬”，是特用法器，一般情形下不用，唯独在“金玉科”这一环节时才使用。这一“金钟”、“玉磬”较普通的钟和磬要小很多，分两边悬挂在一小木架上。

三、乐器与法器的组合与运用形式

乐器与法器的摆设有一定的规矩。在法事中，有两张中等大小的木桌放于殿堂中央的两侧，桌上有旗幡等物作为象征道法的装饰。桌面供摆放各类乐器和法器，桌子周围，便是演奏乐器、法器之道士的活动范围。

面向神像之左边的木桌，摆放的主要是乐器。演奏笛、提琴、三弦、双清、唢呐、法螺及“金钟”、“玉磬”的道士，均在这一木桌周围。[87]

面向神像之右边的木桌，摆放的主要是法器，演奏大鼓、板胡、中胡、铙钹、铛、单皮鼓、大磬、云锣、大锣、小锣、手鼓的道士，在这一木桌周围。[88]

在以上所有乐器和法器中，鼓占有很重要的位置，起着指挥全局的作用。可以说，自鸣鼓三通开始行法时起，法事的总体节奏就掌握在“知鼓”[89]手中，法事的起始收尾及中间仪式环节的转换，都由“知鼓”击鼓为号，各法师准此而统一步调。“知鼓”是整坛道场的核心人物之一，他既要熟悉科仪卷本及法师的各类行法动作，又要通晓乐器及经忏。因此，“知鼓”一般都由德高望重的老道长担任。

乐器的组合上，苏州道士有自己的传统分工形式：

三弦在演奏曲牌时，有充当带头引路、指导旋律进行方向的作用，故苏州

道士称三弦为“抬头”、“带路”，其意如上述，即领奏的意思。所以，道士们说三弦的功夫最深，非老道长不胜此任。

笛子是旋律乐器，多只吹奏旋律音，少有旋律加花。

其他乐器未作硬性规定，演奏时凭即兴性发挥。

下举一例片断为谱例47，此处记录出几件主要乐器的总谱，供对上述乐器组合形式作一了解。

谱例47

步　　罡

（总谱片断）

♩＝54

笛　2/4 1 3 5 | 2 – | 2. 3 165 | 6 – | 6 1 5 5 |

提琴　2/4 1 3 | 2 – | 2. 3 165 | 6 – | 6 1 5 5 |

三弦　2/4 1 3 | 2 2 3 | 2 3 1 2 | 6 3 5 | 6 1 3 57 |

6. 21 6 | 1 6 2 | 3 5 | 5 3 231 | 3. 43 2 |

6 2 1 1 | 1 3 2 5 | 3 5 | 5 3 2354 | 3. 33 65 |

6 2 1 12 | 1 6 2 2 | 3 6 5556 | 5 3 2 5 | 3.333 3332 |

1 6 2 | 3 – | 3 – | 3 – | 3 5 35 |

1 3 2354 | 3 3524 | 3 – | 3 – | 3 6 5 35 |

1 6 1112 | 3 5 1 22 | 3 2 3 | 3 1 2 | 3 6 5555 |

6 675 | 3 216 | 1 - | 6 - |
6 65 | 3 2365 | 1 1 235 | 6· 5 1 3 |
6666 6 5 | 3333 2323 | 1 11 2321 | 6 2 1· 111 |

2 1 | 1 6 535 | 6 - | 3 365 |
2 1 | 1 6 5 5 | 6661 6 5 | 3 6 5617 |
2222 1112 | 1 6 5 3 | 6667 6 5 | 3 2 5 7 |

6 615 | 6 - | 6 - | 3 353 | ……
6 6 5 | 6 - | 6 5 1 24 | 3332 5 3 | ……
6665 3 57 | 6 5 6 | 6 5 1 2 | 3· 333 353 | ……

从谱例47中我们可以看到，作为“带路”的三弦，每及笛子旋律有长音出现时，都会做繁简不等的加花填充。其所起的作用，一是使单长音旋律因为加花而变得生动，不至于呆板，二是这种填充总会有一个很强地导入下一旋律音的趋势，这就是其“带路”功能的体现之处（谱例中第4、14、18、22、26小节）。

法器的组合也有一定的定式。一般来说，唱诵经韵之时，只敲击木鱼、磬或手铃。木鱼由知磬担任，磬或手铃由表白担任。有几段经韵，间中有由法器敲击的片断作为经韵的段落连接或转换，所用法器通常为鼓、大钹、小钹等。如谱例6、7、9、30、32等。

乐器在法事中的运用，也颇有讲究。据周祖馥老道长介绍，以往，乐器在法事开始前或进行中，均有专门的器乐曲牌演奏，特别是法事进行前一定要演奏曲牌。演奏时间为三个阶段（以一天计算）：

上午，未吃饭以前演奏“饭前吹打”。曲牌运用简单，以小笛曲为主。有趣的是，“饭前吹打”的曲牌中，不能用“凡”字（工尺谱中的一个谱字，即简谱中的 fa 音），原因是“凡”字与“饭”字同音，没吃饭前吹“凡”音，恐有讨饭吃之嫌，故遇曲中有“凡”字的地方，通常都用“工”字（工尺谱中的一个谱字，即简谱中的 mi 音）一带而过。

下午，吃过午饭之后，演奏“饭后吹打”。曲牌运用复杂，一般由笛子起头而选择曲牌，笛子先吹奏一个曲牌的引子或头句，其他乐器跟着加入进来演奏下去。演奏方式多种多样，以新笛曲[90]为主。

晚上，演奏“夜色吹打”。演奏的全是固定成套的“套曲”，如《百花园》[91]、《待三清》[92]、《骂玉郎》（已失传）等。一般说来，这些成套的曲牌是不能改变的，必须成套的演奏。但《待三清》有两种不同的吹法：

第一种吹法是“原样”吹，即套曲的程序、速度、曲牌旋律皆原样不动地演奏。

第二种吹法是“拆散”吹，即适当改变套曲的程序，变化乐曲的速度和节奏等等。[93]

上述器乐的演奏形式，现已中断了很多年，据周道长说，“文革”开始后至今，已再未看到过这种场面。

现在运用于“天功”科仪中的器乐曲牌，多为如【一封书】、【清江引】、【桂枝香】、【风惊佩】、【金字经】等笛曲，配合以三弦、双清、提琴、二胡、笙、阮等弦乐器作类似于丝竹乐的小型合奏，穿插运用在法事进行过程之中。

注　释：

①此一说法是否属实，尚待考证。但笔者在过往的田野考查工作中，未曾见串连不同的科仪而组合成“天功”科仪的相同法事在其他宫观进行。

②笔者以前在江西龙虎山天师府、湖北武当山等地的道教宫观中，均多次见到相似现

象。此外，台湾学者吕锤宽在讨论台湾道教仪式的过程中，也提出了同样的问题。见吕锤宽：《台湾的道教仪式与音乐》，学艺出版社1994年版，第91－92页。

③这一忏悔多在“回向”仪中进行，“回向文”有称：“伏念，臣等跪诵经典，罔敢不虔，其奈业力障魔神智错乱，所立根钝，自然想来，脱落混淆，颠倒重叠，临文徇意，字误句差，乖清浊之正音……，尚虑经中传授或误，刊写多讹，其师其人，悉皆忏悔，仗道威力，愿罪消除。”（闵智亭：《道教仪范》，新文丰出版公司1995年版，第196页）。

④《正统道藏》，第84册，洞真部，威仪类，为上海涵芬楼1924—1926年影印。

⑤同上。

⑥胡道静、陈耀庭、林万清主编：《藏外道书》，第13册，巴蜀书社1994年版，第294－533页。

⑦同上，第14册，第55－93页。

⑧见《辞海》（缩印本），“天”条，上海辞书出版社1980年版，第1223页。

⑨赵杏根：《中国百神全书》，南海出版公司1993年版，第1页。

⑩参见陈金镛：《中国的宗教观》，美华浸会书局1939年版，第3－6页。

⑪转引自王景琳：《鬼神的魔力》，三联书店1992年版，第46页。

⑫胡道静、陈莲笙、陈耀庭选辑：《道藏要辑选刊》第一册，上海古籍出版社1989年版，第166－167页。

⑬⑭同⑫，第166页。

⑮⑯同⑫，第167页。

⑰转引自中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，华夏出版社1994年版，第876－877页。

⑱⑲同上，第876页。

⑳参见陈耀庭、刘仲宇：《道·仙·人——中国道教纵横》，上海社会科学院出版社1992年版，第134页。

㉑同上，第138页。

㉒参见陈耀庭：《论道教仪式的结构——要素及其结合》，载陈鼓应主编：《道家文化研究》第一辑，上海古籍出版社1992年版，第296－302页。

㉓参见中国社会科学院世界宗教所道教研究室编：《道教文化面面观》，齐鲁书社1990年版，第84－85页。

㉔参见陶思炎：《祈禳：求福·除殃》，三联书店（香港）1993年版，第6－12页。

㉕转引自闵智亭：《道教仪范》，第5页。

㉖同上。

㉗引自中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,第1004页。

㉘所述资料由苏州市道教协会张凤麟、韩晓东、熊建伟等道长提供。

㉙所述资料由苏州市道教协会张凤麟、韩晓东、熊建伟等道长提供。

㉚参见闵智亭:《道教仪范》,第2-3页。

㉛此处所列科仪活动中的执事人员,以1956年8月,中国舞蹈艺术研究会研究组,在苏州工人文化宫(今青年文化宫)所记录的法事活动资料为例(笔者在田野工作中了解到,因当时玄妙观无法举行宗教活动,故易地工人文化宫举行了是次科仪活动,为当时采录提供资料)。参见中国舞蹈艺术研究会编:《苏州道教艺术集》,1957年油印本,第2-3页。

㉜参见杜光庭:《太上黄箓斋仪》卷五十三,转引自吕锤宽《台湾的道教仪式与音乐》,第34页。

㉝同上,第35页。

㉞在仪式进行过程中,负责递送法器、道具等用品的勤杂人员,称为"香伙"。

㉟这段"发播吹打"整理于1956年,整理者金中英,为苏州"奔赴应"道士;余尚清为当时中国舞蹈艺术研究会研究组收录苏州道教艺术时,负责音乐方面工作的研究员。原谱以工尺谱记录,刊印在《苏州道教艺术集》,第93-95页,此处由笔者据工尺谱翻译为简谱。谱中锣鼓符号,采用道人们惯用之苏州方言象声字标示,其示意如下:

屯:敲击鼓心。

打:敲槌平击边。

特:敲击鼓心的装饰音,时值极为短促。

搭:敲击鼓边的装饰音。

而(或特而):颤音。

冷:轻击鼓边。

伦:轻击鼓心。

一个:休止或轻点两记。

扎:板鼓平击边。

㊱整个"天功"科仪的音乐记谱,由笔者据是次科仪实况而记录。有关记谱及相关符号说明,见第四章第一节。

㊲《斋醮问答》,引自中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,第676页。

㊳道教做道场,上启请圣,有"云舆"仪。因天神乘凤鸾鹤与而行,故名。此处,"云舆"比喻各位天神,歌章颂之,曰"云舆颂"。

㊴一般情形下，道士着装为蓝色单色装。演法之时，有时着“彩装”。所谓“彩装”，是相对于单色装而称之，除有绚丽的色彩外，“彩装”上还绣有一些花饰。

㊵“天功”科仪中，高功的服装颇有讲究。仪节变换时，服装也随之更换。“发符”仪节着紫红色法衣，戴“五岳冠”（覆斗形，上刻“五岳真形图”，故名。必须受戒者方能戴此冠）；“供天”仪节着黄色法衣，戴“莲花冠”（习称“荷花冠”，亦称“上清冠”，一般高功才能戴此冠）；“进表”仪节，法服颜色不固定，白色、紫红色、蓝色均可，戴“莲花冠”。

㊶“穿花”是苏州道士对行走队列时，采用不同变化组合形式行走的习称。

㊷该队列图，参照《苏州道教艺术集》第14－15页之图谱绘制。

㊸通常为雷祖、太乙、神霄、斗姆、后土、天皇、紫微、玉帝、太清、上清、玉清等诸神。

㊹此种锣，音色洪亮，颇具穿透力，声洪似虎啸。故名，虎音锣有高、中、低三类之分，此处所用之为中虎音锣。

㊺高功法师对三清秉炉关启修斋之旨。道教修斋设醮做法事，高功登坛启圣之初，必先行发炉仪，以清净心身，召请神将，佐助行持，以达圣德。因焚香迎请，故名。

㊻《正统道藏》，第50册，新文丰出版公司1985年版，第404－405页。

㊼同上，第425页。

㊽《辞海》（缩印本）“即兴”条，第407页。

㊾见中国舞蹈艺术研究会编：《苏州道教艺术集》。

㊿苏州道士称将全本全套的“发符”仪式从头至尾做完，叫做“全符”。同此理，全套“进表”仪，称“全表”等等。相对于“全符”、“全表”等，有时也会省略其中一些环节，实际所做为“非全符”、“非全表”。如未声称做“全表”或“全符”等，通常都会有些许环节省略。

51从旋律进行逻辑来看，所举三例在终止曲牌时，旋律都未进入终止式，而是正在进行过程中的突发性刹腔，因此，终结音带有很强的随意性（法师开始唱经韵时，曲牌进行在何音上，就以何音刹腔）。

52乐谱分别见史新民主编：《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司1991年版，第14－16页、第89－91页。

53史新民主编：《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司1987年版，第182页。

54曹本冶：《香港道教全真派声乐音乐在仪式运用中的固定和非固定现象》，载乔建中、曹本冶主编《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社1990年版，第148－158页。

㊺曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，第四章第三节，新文丰出版公司1996年版。

㊻自1956年始，以杨荫浏为代表的部分音乐家，对一些地区的道教音乐资料，作了极有历史意义的收集和整理。这些资料包括：杨荫浏编：《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》，民族音乐研究所，1958年油印，音乐出版社1960年版；中国舞蹈艺术研究会编：《苏州道教艺术集》；扬州市人委文化处、扬州市文联编：《扬州道教音乐介绍》，1958年油印；中国音乐家协会西安分会编，何钧、樊昭明、李石工收集整理：《陕北葭榆宗教音乐散编》（内含道教音乐，笔者注），1959年油印；等等。

㊼这一阶段，先后有武汉音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、四川音乐学院、沈阳音乐学院的部分师生，对中国内地中部、江南一带、西南、东北及北京等地域的道教音乐，作了初步的资料收集和研究工作。与此时间相仿，香港的曹本冶、台湾的吕锤宽等海外学者，也分别进行了香港、台湾以及内地部分地区的道教音乐研究。

㊽见杨荫浏编：《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》。

㊾湖南群众艺术馆编：《宗教歌曲》（前记），1962年油印本。

㊿在名称与叫法上，不止有“声乐类”和“器乐类”两种，有学者称“经韵类”、“曲牌类”，或有称“韵类”、“曲类”等等，叫法和名称不尽相同，但性质基本一致。

(61)类似这些叫法由来甚古，目前所见最早的一部道教音乐文献《云中音诵新科之诫》，为北魏道士寇谦之于北魏神瑞二年（415年）所作，在这部经韵乐章里，就辑录有“华夏颂”、“步虚声”等。

(62)一些辞书和词典上，对这些名称都作如是解。如《辞海》，上海辞书出版社1980年版；《道教文化辞典》，江苏古籍出版社1994年版；《宗教词典》，上海辞书出版社1981年版；等等。

(63)《辞海》，“赞”条，第1439页。

(64)《辞海》，“颂”条，第1846页。

(65)《道教文化辞典》，“赞颂类”条，第407页。

(66)《辞海》，“步虚声”条，第1366页。

(67)(68)同上，“步虚词”条。

(69)《道教文化辞典》，“诰”条，第863页。

(70)《道教文化辞典》，“符”条，第724页。

(71)1995年8月，笔者采访玄妙观道长们时，周祖馥道长如是说。

(72)苏州当地对能“吹、拉、弹、打”（意即会吹笛；拉琴；弹三弦、双清；打鼓、钹等

法器）的道士的一种称呼。

⑬“打闹台”，即喧闹气氛之意。

⑭“飞钹”，是用两只或四只（有时多至七只）铜钹，使其上下飞舞，或前后或上下旋转，或使七只钹瞬息停留在另一持钹手上重叠旋转。毛良善老道长曾以“飞钹”技艺高超，在苏州一带享有盛誉。现已不再表演“飞钹”技艺。

⑮史新民主编:《中国武当山道教音乐》，第9页。

⑯陈耀庭、刘仲宇:《道·仙·人——中国道教纵横》，第131页。

⑰同上，第140页。

⑱《正统道藏》，第276册，洞玄部威仪类，体，上海涵芬楼1924—1926年影印。

⑲这一过门通常只有一小节，由三弦弹奏。参见谱例2、3、6、4、11等等。

⑳参见谱例30、31、41等。

㉑参见谱例8、14、15、17等等。

㉒有些道乐研究学者，对类似这种唱诵形式，以“领唱”、“重唱”、“独唱”等普通音乐名词概括（散见于已出版的相关道乐论着），但苏州道士没有这种概念和名词。

㉓以前的老道长多用自制的等距开孔笛，现在年轻道士所用的笛，大多都是购买的普通笛。

㉔比普通二胡之DA定弦低一个大二度。

㉕可用单手掌握的双面蒙皮小鼓，多在类似“瑶坛偈”等行走时使用。

㉖类似戏曲中使用的板鼓。

㉗唢呐在“进斋”一节中使用，共用两支，由演奏笛和演奏双清的道士兼任。法螺在“发播”时使用，由演奏双清的道士兼。“金钟”、“玉磬”由演奏笛的道士兼。

㉘法事中，演奏大鼓的道士身兼多职：经韵唱诵时演奏板胡，还兼任铛、单皮鼓、大磬的演奏，“瑶坛偈”行走队列时，兼任手鼓演奏。

㉙演奏鼓的道士在道内的称呼。

㉚苏州道士对曲牌中出现有“凡”、“乙”两个工尺谱字之笛曲的称谓。据说从前的曲牌中没有“凡”、“乙”，后来新加入这两个音之后，就称之为“新笛曲”了。

㉛据周道长说，无锡道士也演奏这套吹打，但名称上不叫“百花园”，而叫“满庭芳”。

㉜“待三清”为崇拜、仰启道教“三清”之意。

㉝以上所述，以笔者口头采访周祖馥道长时的谈话内容记录为据。

第四章　“天功”科仪音乐之形态分析

美国民族音乐学家内特尔（Bruno Nettl），在论述有关音乐形态分析之方法时，将过往学者们曾广为采用的分析方法，归纳为三种主要的方式，即系统式（Systematic Approach）、直观式（Intuitive Approach）和选择式（Selective Approach）。[①]

所谓系统式方法，即是抽取音乐中我们尽可能知道的，或部分，或一组基于实际目的而选择的方面（aspects）进行描述。这种方式的通常做法是，将音乐分成为一组所谓的要素，最常提到的一些要素包括：旋律、节奏、节拍、曲式、和声和复调音乐，来加以描述和分析。[②]

在内特尔的概念里，直观式的方法是可以与系统式方法交替进行的方法。这种方法主要用于对作曲家音乐的分析。其意义在于，研究者可凭任自己的主观经验，去发现某一作品中的重要特征。[③]

选择式的方法是，不对某一首或同属一体的音乐作完整全面的描述，取而代之的是，只选择相关的某一或某些方面作出分析。[④]

在本章所要进行的音乐形态分析中，笔者欲综合性地参用内特尔上述之方法。具体说来就是：采用系统式的方法，对“天功”科仪中，与音乐诸要素有关的现象，尽可能作出适当的梳理和描述；凭笔者对道教科仪常识及音乐基本技术理论的了解，直观式地对“天功”科仪音乐中，具有典型或特殊意义的音乐现象加以归纳和总结；选择性地抽取“天功”科仪音乐中，有代表性的例证，作较为细微的分析，揭示其规律和特征。

在作音乐形态具体分析之前，先就“天功”科仪音乐记谱中一些技术性问题作解释。

第一节　关于记谱的说明

所有音乐方面的记谱，均以1995年8月10日（农历七月十五日）笔者在春申君庙内所做的录音、录影资料为依据。为避免上述记录中因距离远近关系，以及法师行法时身体变换方向或位置所造成的声音不清，或因更换电池或磁带造成的漏录等问题，法事结束后，笔者又请当坛担任都讲的张伯旭道长，担任知磬的韩晓东道长，以及部分担任乐器、法器伴奏的道长们，将“天功”科仪中所用的经韵[5]和曲牌[6]，逐一做了录音。记录时，参照上述两个方面的资料记录而完成。

所有由道士唱诵的经韵，均是单声部旋律，未出现两个以上声部的合唱或重唱，故经韵部分的单旋律谱，即是经韵的唱诵谱。乐器和法器的曲牌演奏和经韵的过门伴奏部分，均以括号标明。曲牌和过门伴奏的演奏过程中，笛子是旋律乐器，故乐器演奏的曲牌和伴奏乐谱，所记为笛子旋律谱。经韵唱诵之前或唱诵之间，及某些由法器作伴奏过门的部分，时有一很短小的、具有很强的趋向性引导作用的填充性旋律，为三弦旋律谱（通常为一或两小节），如谱例2、3、6、7、11、16、18、32等。

有明显律动结构的经韵和曲牌，采用2/4、4/4等符号标记其板眼结构，但不具有西方记谱概念中之“强、弱”或“强、弱、次强、弱”等规律。

乐谱中法器敲击谱，以象声文字标记。[7]示意如下：

七：大钹、小钹轻击。

个：鼓短而轻击。

打：鼓较重单击。

当：小钹轻击。

扑：鼓单槌闷击（击鼓后鼓槌不离鼓面）。

察：小钹单击。

大：单皮鼓单击。

仓：大锣（即虎音锣）单击。

大大：单皮鼓双槌连击两下。

嘟：单皮鼓双槌滚奏。

台：小锣单击。

第二节 “天功”科仪音乐诸要素描述

一般来说，所谓音乐诸要素主要包括旋律、节奏、曲式、调式、音阶、音列等等。在后几节里，就“天功”科仪音乐之旋律形态、节奏形态和结构形态，有专门之讨论，因此，本节主要就调高、调式、音阶、音列、音域、节拍、速度等基本要素，作一描述。

一、调高、调式与调性

在中国民间音乐中，习惯称调高为“调门”。不同的调门一般采用工尺字作调名，通用民间工尺七调的称谓。所谓民间工尺七调，是民间流传在笛上翻七调的宫调系统。[8]即明、清以来，民间音乐中用以表示调高标准的七调（七均）。一般根据曲笛孔序所示各调工尺字音位的相互关系以定调名，而以“正调”（正宫调）或“小工调”为基准。[9]七调调名与国际通用调高调名比较如下（左边为七调调名，右边为国际通用调名）：

正宫调—G 调

六字调—F 调

凡字调—降 E 调

小工调—D 调

尺字调—C 调

上字调—降 B 调

乙字调—A 调

现今道教宫观中，有使用乐器伴奏经韵或演奏曲牌者，为数甚少，尤其是全真派道观，大都只用敲击法器伴奏，少数宫观加入有少量吹管乐器伴奏。[10]因此，道众唱诵经韵时，没有固定的调高概念，任凭道众临场即兴定调。即使有乐器伴奏者，亦大都是乐器根据道众所唱之调，临时找出调高而随腔伴奏。[11]鲜见有预先定好调，唱诵时准调而行的范例。

苏州玄妙观道士，传统上就有规范的调高概念，至今仍使用前述民间工尺七调称谓曲牌和经韵的调门。这些调门往往都是固定不变的，道士们已非常熟悉这些调门，乐器过门一奏，随后便可准确入调唱诵。即使某些无过门前奏的经韵，道士也能凭藉前面已唱经韵的记忆而找到当时该经韵之调门。据周祖馥道长讲，玄妙观所有唱诵的经韵和曲牌，都有各自固定的调门，道士们都熟知哪首曲该用哪一调门。

“天功”科仪中，唱诵和演奏的经韵和曲牌共计有四十五首，共使用了四个调门，即尺字调（相等于 C 调）、凡字调（相等于降 E 调）、上字调（相等于降 B 调）和六字调（相等于 F 调）。[12]其中使用频率最高的调门先后为凡字调，共使用了二十五次，其中一次由其他调转入本调，一次由本调转到其他调；尺字调，共使用了十四次；六字调，共使用了十次，其中三次由本调转到其他调再还原至本调，一次由其他调转入本调；上字调，共使用了五次，其中一次由本调转到其他调再还原至本调，三次由其他调转入本调。

调式，从概念上讲即是，按照一定关系连结在一起的许多音（一般不超过七个），组成一个体系，并以一个音为中心（主音），这个体系就叫做调式。[13]

在中国传统音乐理论中，对于调式的分析，往往都以终结音作为调式依据。例如某曲终止时，结束音在宫音上，该曲就是宫调式。调式的分析，如仅仅依照上述理论，对于现象复杂的中国传统音乐来说，似乎过于简单化。于“天功”科仪音乐来说，即是如此。

由于种种因素之影响（以下将有分析），“天功”科仪中的经韵和曲牌的结束音，带有一定的随意性，结束韵或曲的方法也较为自由。例如同属于一个

经韵旋律的甲、乙两段经韵，在结束时则有可能甲终止于羽音，而乙却终止于商音。谱例33《金玉科》之一，与谱例41《开天符》即是如此。从旋律因素上看，两曲几乎完全一样，唯结束时，各自改变了终止方式，最终以不同的结束音而终止（前者终止音为羽，后者终止音为商）。由于此因，在分析调式时，即给乐曲作调式判断带来了很大的困难。

笔者在进行分析的过程中感受到，每一首经韵或曲牌均有一个重复率高，在乐曲中起着支柱作用的音，贯穿于全曲。这个音即是理论上所称呼的主音，它是稳定全曲的中心音。[14]逻辑上讲，这一主音亦即乐曲终止的结束音，或说决定该曲调式的调式音。在“天功”科仪的大多数经韵和曲牌中，都是顺乎这一自然逻辑而终止的，唯有部分经韵、曲牌临时性地违背这一自然逻辑，以非主音取而代之而终结全曲（见“表七”之统计），从而在调式判断上存在着一个逻辑主音（起中心、稳定作用的音）和一个形式主音（即实际作为结束音的音）。从音乐在科仪中的运用情形来看，影响这一调式变化的因素主要来自两个方面：

其一，有些经韵在结束时，其后紧接有器乐曲牌演奏，经韵结束在不稳定音上，形成向下转承的趋向性，起到承上启下的转换作用。谱例6、7、13、25、32、41等均属此类。

其二，经韵或曲牌行将结束时，紧随其后的法事活动有迫切地承接意识，不容经韵或曲牌作终止停顿，而是由韵曲结束部位作为过度环节，导入下续仪式环节。如谱例5、31、39、43、44、45等，都是在上述背景（context）下结束的。

调性，即调（包括主音高度和调式类别）本身所具有的特质。[15]当这种调本身所具有的特质发生改变，即由一个调进行到另一个调，称之为转调，转调亦即改变调性。

“天功”科仪音乐中，共有三首经韵出现过转调（谱例9《香供养》、谱例32《瑶坛偈》、谱例41《开天符》）。纵观这几首经韵，我们会发现其转调手法上，具有一定的规律性。

这几首经韵的每一次转调，皆为四度关系或五度关系的转调，无一例外。

而且，每一次的转调，都是转入原调的上方四度（或称下方五度）的调，如其后再转调，则转回至上方五度（或称下方四度）的起始原调。若连续转调，则按上述方式周而复始地循环。例如《香供养》（谱例9）一韵，其起始调为上字调，后转入其上方四度之凡字调，最终又由凡字调转回至起始调上字调。《瑶坛偈》（谱例32）采用的是同样的手法，只不过多了几次往返：

六字调→上字调→六字调→上字调→六字调→上字调→六字调

除上述这类转调外，另一改变调性关系的方式即是移调。这种移调往往只是短暂地改变原调性，临时性地移至另一个调，然后又返回原调。《进斋》（谱例38）是仅有的一例。

二、音阶、音列与音域

“天功”科仪音乐中，所使用的音阶以中国传统的五声音阶为基础和主体，其中虽有相当数量的七声和六声音阶，但仍然是在五声的基础上，加上一个或两个偏音而构成的。[16]这些偏音在运用功能上，无一例外的都是作为装饰音或旋律加花音起着修饰旋律的作用。因此，此处笔者将这类以五声音阶为基础而构成的六声、七声音阶，称之为“装饰性六声音阶”和“装饰性七声音阶”。

使用纯五声音阶的韵曲数量最多，共有十五首，占总体数量的33%。

加入有变宫的六声音阶在十一首韵曲中使用，占总体数量的24%。

有两首韵曲使用有清角的六声音阶，占总体数量的百分之四。值得说明的是，这里所用的清角是一变化音，它比普通清角高，但又不完全等同升**4**。笔者记谱中以升**4**表示。[17]

加入有清角和变宫两偏音的七声音阶有两种形式，一种形式即如上述之变化清角与变宫构成的七声音阶。这一音阶在十三首韵曲中使用，数量上仅次于五声音阶，占总体数量的29%。另一种形式是与普通清角等同的清角与变宫加入后构成的七声音阶，共有四首韵曲使用这一音阶，占总体数量的9%。

一般来说，音阶中的各级音都可以作自由地上行或下行。在“天功”科仪音乐中，多数韵曲即是如此，然而，唯有以变化清角作装饰而构成的六声或七声音阶中，凡有此一变化清角出现之处，皆是由其上方音级（即徵）下行至变化清角（且多作滑音进行），无一例外。（此部分内容参见谱例48、49。）

谱例48

音阶形式

五声音阶： 6 1 2 3 5

装饰性六声音阶Ⅰ：6 （7） 1 2 3 5

装饰性六声音阶Ⅱ：1 2 3 （♯4） 5 6

装饰性七声音阶Ⅰ：6 （7） 1 2 3 （♯4） 5 6

装饰性七声音阶Ⅱ：5 6 （7） 1 2 3 （4） 5

谱例49

香 赞

（供 天）

2 ²³2 2 3 2 | ²1 - - - ᵛ | 5 6 i 6· i 5♯4 ᵛ | 3· 5 656 5 6 563 |

2 - - - ᵛ | 2· 3 16123 5 6ᵛ | 5 6 i 3 6 535ᵛ |

ⁱ6· i 6 5 3ᵛ | 2· 3 5· ♯4 3· 5 216ᵛ | ²1 - ……

从上例有“┌──┐”记号处，我们可看到这一特征。相同的例子还可参见谱例2、3、4、6、7、8、9、11、12、16、21、32、44等等。

音列，从概念上讲就是，乐音体系中的音，按照上行或下行次序排列起来，称作音列。[18]

在“天功”科仪音乐中，最长的音列为十六个乐音（见谱例32《瑶坛偈》），最短的音列共六个音（见谱例27《施食偈》、谱例31《薰坛咒》等）。最常见的音列，介乎于七至十二个乐音之间。

音域的分布状况，根据实际唱诵的结果作分析，有两种情形需区别对待。其一是一首经韵中出现的最大的音域；其二是一首经韵中最常用的音域。最大的音域之两极，即最高音和最低音，在经韵中往往只是偶然性、短暂性地出现。一般情形下，经韵的唱诵均维持在一定量的常用音域。

经韵中最大的音域为十四度，分别出现在《经赞》(谱例3)、《香偈》（谱例6)、《水偈》（谱例7）等经韵中。[19]从上述谱例中我们可以看到，超出十二度以上的几个音，均只是在旋律中一带而过，并未起主干旋律音的作用。因此，这些音均不在常用音域之范围内。

从大多数经韵的音域分析来看，八度至十一度的音域使用最为普遍，可视为“天功”科仪音乐的常用音域。

三、节拍与速度

关于节拍与速度，在苏州道士中没有独特的称谓和叫法。但老道长们在曲牌演奏中，有时用到“板眼”概念。据周祖馥道长称，此乃借用昆曲演奏（唱）中的概念，道内自己则无“板眼”称谓。

虽然如此，由于大部分经韵和曲牌在唱奏中，都有鼓、木鱼、钹镲、磬等法器击节打点，尤其使用单皮鼓击节伴奏时，有较明显的强弱和节拍律动规律。据此，笔者根据一般共识原则和习惯，参照法器的敲击规律，做了乐谱节拍标记。

节拍与速度是联系着的关系，一般来说，节拍数目越多，相应地，乐曲的

速度就越慢，反之，节拍数目越少，乐曲速度则越快，如 4/4 慢于 2/4，1/4 快于 2/4 等等。

表七　“天功”科仪音乐基本要素一览表

谱例编号	韵曲名	音列	调高	调式		结束音		备注
				逻辑主音	形式主音	经韵	器乐	
二	香　赞	6̣(7̣)123(♯4)56(7)1̇2̇3̇	尺字调 1=C	宫	宫	宫	宫	
三	经　赞	6̣(7̣)123(♯4)56(7)1̇2̇3̇5̇	尺字调 1=C	宫	宫	宫	宫	
四	灵官诰	123(♯4)561̇2̇	尺字调 1=C	宫	宫	宫		无乐器伴奏
五	步　虚	6̣(7̣)123561̇	尺字调 1=C	羽	角	角		无乐器伴奏
六	香　偈	2̣3̣(♯4̣)5̣6̣(7̣)123(♯4)561̇	凡字调 1=♭E	羽	商	商	羽	有曲牌作尾声
七	水　偈	3̣(♯4̣)5̣6̣(7̣)123561̇2̇	凡字调 1=♭E	羽	商	商	商	有曲牌作尾声
八	洒　净	6̣(7̣)123(♯4)561̇	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
九	香供养	3̣(4̣)5̣6̣(7̣)123(♯4)56 (7)1̇2̇3̇	上字调 1=♭B	羽	羽	羽	商	中间曾有两次转调
十	玉清符	6̣123561̇	凡字调 1=♭E	羽	商	商	商	
十一	香　赞	6̣(7̣)123(♯4)56(7)1̇2̇3̇	尺字调 1=C	宫	宫	宫	商	
十二	洒　净	6̣(7̣)123(♯4)561̇	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
十三	八门偈	5̣6̣(7̣)123561̇	凡字调 1=♭E	羽	商	商	羽	

（续表）

谱例编号	韵曲名	音列	调高	调式		结束音		备注
				逻辑主音	形式主音	经韵	器乐	
十四	烧香颂	356(7)12356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽		无乐器伴奏
十五	各礼师	356(7)1235	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽		无乐器伴奏
十六	卫灵咒	356(7)123(♯4)561	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
十七	鸣法鼓	356(7)1235	凡字调 1=♭E	羽	徵	徵		无乐器伴奏
十八	发炉偈	356(7)12356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽		
十九	恭对天颜	356(7)12356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽		无乐器伴奏
二十	接驾偈	6(7)12356(7)1	尺字调 1=C	羽	羽	羽	羽	
二十一	香　赞	6(7)123(♯4)56(7)123	尺字调 1=C	宫	宫	宫	宫	
二十二	三献酒（1）	56(7)123(4)56(7)1	尺字调 1=C	羽	宫		宫	纯器乐曲牌
二十三	三献酒（2）	2356(7)123	尺字调 1=C	羽	徵		徵	纯器乐曲牌
二十四	三献酒（3）	6123(♯4)56(7)1235	尺字调 1=C	羽	宫		宫	纯器乐曲牌
二十五	总十宝	6(7)12356123	尺字调 1=C	羽	角	角	羽	有曲牌作尾声
二十六	请圣偈	6123561	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
二十七	施食偈	612356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	

（续表）

谱例编号	韵曲名	音　　列	调高	调式		结束音		备　　注
				逻辑主音	形式主音	经韵	器乐	
二十八	云舆颂	6̣12356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
二十九	送圣偈	6̣123561̇	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
三十	启师颂	5̣6̣12356	六字调 1=F	羽	羽	羽	羽	有曲牌作前奏
三十一	薰坛咒	6̣12356	六字调 1=F	羽	商	商	商	有曲牌作前奏
三十二	瑶坛偈	3̣(♯4̣)5̣6̣(7̣)123(♯4)56 (7)1̇2̇3̇5̇	六字调 1=F	羽	商	商	羽	中间转了六次调，有曲牌作尾声
三十三	金玉科（1）	3̣5̣6̣12356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
三十四	金玉科（2）	5̣6̣12356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
三十五	金玉科（3）	3̣5̣6̣12356	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
三十六	降圣偈	5̣6̣123561̇	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	
三十七	狮座偈	3̣5̣6̣123561̇	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	宫	有曲牌作尾声
三十八	进　斋	123(4)56(7)1̇2̇	六字调 1=F	宫	宫	宫	宫	中间曾移调，4、7为调式音
三十九	十　献	5̣6̣123561̇	六字调 1=F	羽	角	角	角	
四十	新水令	123(4)56(7)1̇	六字调 1=F	宫	宫	宫	徵	
四十一	开天符	6̣12356	凡字调 1=♭E	羽	商	商	羽	中间转调一次，前后曲牌作前奏和尾声，尾声曲牌转调一次。

（续表）

谱例编号	韵曲名	音列	调高	调式		结束音		备注
				逻辑主音	形式主音	经韵	器乐	
四十二	步罡	356(7)123(4)56(7)123	尺字调 1=C	宫	宫		宫	纯器乐曲牌
四十三	发炉偈	6123561	尺字调 1=C	羽	角	角		无乐器伴奏
四十四	步虚	6(7)123(♯4)5612	尺字调 1=C	羽	角	角		无乐器伴奏
四十五	天师颂	56(7)123561	凡字调 1=♭E	羽	羽	羽	羽	有曲牌作前奏
四十六	结坛文	6123(♯4)5612	凡字调 1=♭E	羽	商	商	商	有曲牌作前奏

第三节　旋律形态

一、典型旋律型

第三章讨论“天功”科仪音乐之分类时，笔者曾言道，道教对其所唱之经韵，有自己传统上的一些称谓或叫法，诸如“赞”、“偈”、“颂”、“咒”等等。这些名称既具有划分经韵类别的意义，同时也标明了各自相同名称之经韵，在音乐形态上的相应联系。

从旋律形态上看，以同一名称冠名的经韵，即以“赞”、“颂”等冠名的诸如“香赞”、“经赞”、“天师颂”、“烧香颂”等，在旋律形态上大都保持着一定的共性因素。这一共性因素体现在两个方面：其一，同一经韵旋律用于同一名称的不同经词，如《请圣偈》（谱例26）与《送圣偈》（谱例29），两者同名称（都称“偈”），经韵旋律完全一样，只是经词各异。其二，多数同名

称的经韵，大都在骨干旋律因素上相同或近似，而非完全一样。促成同名称经韵在旋律上保持共性特征的，即是这些骨干旋律因素在起作用。此处，笔者将此种骨干旋律因素，称之为典型旋律型。所谓典型旋律型，系笔者根据所记载之乐谱，在分析和总结各种旋律因素时所作出的主观判断，近似于内特尔（B. Nettl）所说之“直观式”（Intuitive Approach）分析法。该判断依据是从以下方面考虑的：既然称之为典型旋律型，那么首要条件是这种典型旋律型一定要具有典型性。其次，典型旋律型必须是经韵中出现频率高，而且具有向心力，亦即对旋律的发展有引导或牵制作用的骨干或说核心因素。

现就各类经韵之典型旋律型作分述如下：

赞类之典型旋律型，由两个具有“呼应”效应的短小乐句组成。两乐句在整个经韵中，前呼后应，贯穿首尾，制约着经韵旋律的发展，这两个乐句分别见谱例50。

谱例50

第一乐句：2· 3 5· #4 | 3 2 1 6 1 | 2 - - -

或：2· 3 5· #4 | 3· 5 2 1 6 | 1 - - -

旋律型：R M R[20]

2· 3 5· #4 | 3 2 1 6 1 | 2 - - -

或：R M D

2· 3 5· #4 | 3· 5 2 1 6 | 1 - - -

第二乐句：2· 3 2 3 1 7 | 6 - - -

旋律型：R D L

2· 3 2 3 1 7 | 6 - - -

概括起来，赞类的典型旋律型即为 RMR（D），RDL。

赞类经韵在“天功”科仪中共有四首，该四首经韵使用的都是这一典型旋律型。（见谱例 51）

谱例51

香赞（功课）：2· 3 5· #4 | 3 2 1 6 1 | 2 - - - |

…… 2 3 2 3 1 7 | 6 - - -

经赞（功课）：2· 3 5· #4 | 3 2 1 6 1 | 2 - - - |

…… 2 3 2 3 1 7 | 6 - - -

香赞（供天）：2· 3 5#4 3 2 161 | 2 - - - | ……

2 3 2317 | 6 - - - | ……

香赞（供天）：2· 3 5#4 3 2 161 | 2 - - - | ……

2 3 2317 | 6 - - - | ……

颂类

颂类经韵共有四首，从旋律形态上观之，其与“偈类”经韵旋律型近似，故留待“偈类”旋律型分析中讨论。

步虚类

步虚冠名的经韵本只有两首，但有四首未以步虚冠名的经韵，在旋律型上与步虚类相同近似，故亦将其纳入此类。（见谱例 52）

谱例52

步虚类旋律型：D R L

1· 235 23 17 | 6 - - -

这一旋律型通常出现在经韵的句末或段末，具有终篇结句的功能作用。见谱例53（有“┌──┐”记号处）：

谱例53

步　虚

（发符）片断

サ1　6 1　2 3　216 ┆ 1 2　2 1 2　122　2 2 ∨ ┆ 2 3　1 2　352　2　2 32 ┆

4/4 1 216 ∨ 3 5　2312 | 5 3　－ ∨ 353　1 3 | 2　3 5　3　2 6 |

1· 2 3 5　2 3　1 7 | 6　－ ∨ 5 35 2312 | 3　－ ∨ 3 2　161 |

2· 3 1 2 ∨ 3· 5 216 | 1　－　－　－ | 6 5　3 5　2·　3 |

3 2 1　6　1· 2 3 5 | 2 3　2 6　1· 2 3 | 2 3　1 7　7 6　－ ‖

步虚类旋律型的例子可见谱例54。

谱例54

步　虚（发符）：1· 2 3 5　2 3　1 7 | 6　－　－　－ ……

步　虚（进表）：123 | 2317 6 | ……

洒　净（发符）：1　3 5　2 3　1 7 | 6　－　－　－ ……

洒　净（供天）：1 3　2 17 | 6　－ | ……

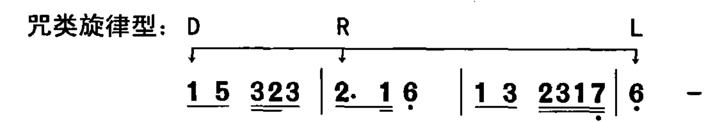
香供养（发符）：1 2　3 5 | 2 3　1 | 6 ……

总十宝（供天）：1 2　3 5 | 2317 | 6　－　－　－ ……

咒类

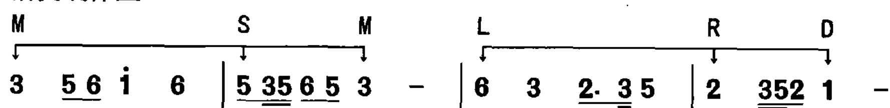
咒类经韵共有两首，其旋律型与步虚类 DRL 型近似，功能作用亦基本相仿。惟其旋法上与步虚类不尽相同，从旋律型上我们可以看到，它是由两个 DRL 旋律型缀合而成的。（见谱例 55）

谱例55



诰类经韵仅一首（《灵官诰》），其共由两个乐句组成，简单明了。旋律型如谱例 56。

谱例56

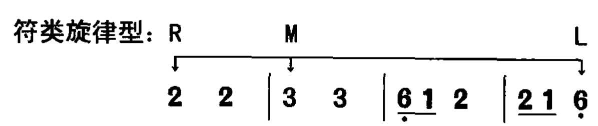


整首经韵从头至尾，就是这一旋律型的反复及变奏。（谱例 4）

符类

符类经韵共两首（《玉清符》和《开天符》），然从旋律形态上分析，三首《金玉科》（即《金玉科》之一、《金玉科》之二及《金玉科》之三）与符类经韵同属于一个旋律型。因此，符类经韵共计有五首，这五首经韵皆由一个旋律型串连全曲。这一旋律型见谱例 57。

谱例57



偈类

属于偈类的经韵为数最多，称得上“天功”科仪音乐中的一大家族。以偈冠名的经韵共有十二首，另有三首颂类经韵和一首“结坛文”，也包容在这一家族。从旋律形态上分析，偈类经韵有两个不尽相同的旋律型，见谱例58。

谱例58

偈类旋律型Ⅰ：L S M

6· 1 2 3 1 35 216 | 5 1 615#4 3 –

旋律型Ⅰ LSM 的偈类经韵共两首，即《香偈》（谱例6）和《水偈》（谱例7），其余均为第二种旋律型的偈类经韵，见谱例59。

谱例59

偈类旋律型Ⅱ：R D

5 6i 653 | 2 – | 3 3 2 321 21 | 6 –

偈类旋律型Ⅱ的例子有：

谱例60

八门偈（供天）：3 5 | 6 6 123 | 2 – | 2 – | 6 6 |
6· 53 | 2· 3 1 7 | 6 – ……

接驾偈（供天）：3 32 3 5 | 6 1 2 | 3 6i 653 | 2 2317 |
6 – ……

请圣偈（供天）：5 5 323 | 3 5 532 | 2 3 5 65 | 3· 5 2321 |
16 6 ……

施食偈（供天）：3 35321 2 － | 6 6 565321 21 6 | 6 － ……

送圣偈（供天）：5 5 323 | 3 5 532 | 2 3 5 65 | 3· 5 2321 |
1 6 6 ……

降圣偈（进表）：3 3 5 | 6 5 3 | 2 － | 2 － | 3· 5 6 |
6 5 5 3 | 2 3 1 21 | 6 － ……

狮偈座（进表）：535 653 | 2 615 | 61216 | 6 － ……

发炉偈（进表）：5 61 653 | 2 － | 3 3 2 32 1 21 | 6 － ……

瑶坛偈（进表）：6 2 | 1 3 231 | 6 － ……

启师颂（进表）：3 3 5 | 6· 5 3233 | 2 － | 2 32 1 |
3 3 | 2· 1 6 | 1 3 2· 1 | 6 － ……

天师颂（进表）：5 3 5 | 6 53 2 | 2 3 3 | 2· 3 1215 |
6 － ……

云舆颂（供天）：3 35 321 | 2 － | 6 6 5653 2 1 21 6 |
6 － ……

结坛文（进表）：3 5 1 2 | 3 － | 6 1 3 | 2 － | 3 5 6 1· |
6 5 5 3 | 1 21 | 6 － ……

《开科书》仪，共由五首经韵组成，旋律形态上作分析，其中四首经韵由同一个旋律型变化而衍生。[21]（见谱例61、62）

谱例61

开科书旋律型：L S L

6 12 565 | 6 -

谱例62

《开科书》之《各礼师》：6 1 565 6 - ……

《开科书》之《鸣法鼓》：3 6· 1 5 6 ……

《开科书》之《发炉偈》：6 12 5655 | 6 ……

《开科书》之《恭对天颜》：6 1 2 5 6 5 6 ……

《三献酒》（谱例22—24）和《步罡》，皆为由乐器演奏的纯器乐曲牌。《三献酒》的三次演奏，从旋律形态上可清楚地看出是一个曲牌的渐次变奏，其旋律型和旋律风格基本上是统一的，唯结束音各有其主。《步罡》则是一长段不同曲牌缀合的联奏，曲牌虽各自相异，但总体旋律风格上仍具趋同性。

此外，还有不类属于上述各旋律型的一些经韵，如《进斋》（谱例38）、《十献》（谱例39）、《新水令》（谱例40）等，理论上讲，是属于有旋律个性的一类。

二、典型旋律型变体

由于典型旋律型是一首经韵赖以发展的骨干旋律因素，因此，在旋律进行过程中，典型旋律就不可能一成不变地保持着一种固定形态，而会在其基本因素不变的前提下，作适当的变体。这一变体通常有以下几种情形：

加花性变体

所谓加花性变体，是指典型旋律型的骨干音不变，但有旋律上的加花润饰。（见谱例63）

谱例63

如偈类旋律型Ⅰ：L S M

6· 1 2 3 1 35 216 | 5 1 615#4 3 –

加花性变体：

6· 1 2 3 1·235 216 | 5· 6 565 5 1 615 | 3 – ……(谱例7)

6· 1 6 1 2 5 3 2 | 1 – 6· 1 5 #4 | 3 2 3 – ……(谱例6)

节奏性变体

节奏性变体是指典型旋律型不变，而节奏形态上有压缩或开放的变化。（见谱例64）

谱例64

赞类旋律型： R M R (D), R D L

2· 3 5· #4 | 3 2 16 1 | {2 – – – / 1 – – –} …… 2 3 23 17 | 6 –

节奏性变体：

2· 3 5 #4 3 2 161 | 2 – …… 2 35 2317 | 6 – (谱例11)

2· 3 5 #4 3· 5 216 | 1 – 2 3 2317 | 6 – (谱例21)

步虚类旋律型：D R L

1· 23 5 2 3 1 7 | 6 – – –

节奏性变体：

…… 1 3 23217 | 6 － ……　(谱例12)

…… 1· 2 3 5 | 2 321 2 1 6 | 6 － ……　(谱例25)

…… 1235 231 | 6 ……　(谱例44)

上述节奏性旋律型变体我们可以看到，虽然其节奏形态起了变化，但旋律型的句式和句幅（乐句的形式和乐句的幅度）仍保持着原样。如果句式句幅作收缩或扩充之变体的话，那即是以下要作分析的典型旋律型的另一类变体。

收缩性变体

简化旋律型的句式或句幅的一种变体。（见谱例65）

谱例65

偈类旋律型Ⅰ： L S M

6· 1 2 3 1 35 216 | 5 1 615#4 3 －

收缩性变体：

…… 6· 1 56#4 | 3 － ……　(谱例6)

6 1 6 5 353 | 3 － ……(谱例7)

…… 6i5#4 | 3 － ……　(谱例6)

扩充性变体

增加进一些新的音乐材料，使旋律型在原基础上，句幅有了加大扩充。（见谱例66）

谱例66

步虚类旋律型：D R L

1· 2 3 5 2 3 1 7 | 6 –

扩充性变体：

…… 1· 2 3 5 | 2 3 2 6 1· 2 3ᵛ | 2 3 1 7 ⁷6 – …… (谱例5)

²1 – 2 3 | ⁱ5 – ²3 ⁵2 | ²1 3 ³2 3 1 | ⁷6 …… (谱例8)

1 1 2ᵛ3 –ᵛ | ⁵2 – ³2 3 ²1 | ³2 3 ³2 1 6 – | 6 …… (谱例9)

³1 –ᵛ 3 5 ⁵653 | 2 –ᵛ 2 3 ³1ᵛ | 6 – …… (谱例25)

…… 1235 | 2326 123 | ³23176 | …… (谱例44)

偈类旋律型Ⅱ：R L

5 6i 653 | 2 – | 3 3 2 32 1 21 | 6 –

扩充性变体：

3 5 | 66 123 | ⁵2 – | 2 –ᵛ | 6 6 | 6· 5 3ᵛ | 2· 3 1· 7 | ⁷6 – |

(谱例13)

5⁶5 323 | 3 5 532 | 2ᵛ3 5 65 | 3· 5 2321 | ¹²1 6 6 –

(谱例26)

3 35 | 6· 53233 | 2 – | 2 321ᵛ | 3 3 | 2· 16 | 1· 32· 1 | ¹²6 –

(谱例30)

3 35 | 6 53 | 2 – | 2 – | 3. 56 | 6553 | 23 121 | 6 –

(谱例36)

35 125 | 3 – | 6 13 | 2 – | 2 – | 35 61 | 65 32 |

13 21 | 6 –

(谱例46)

从谱例2至谱例46中，我们可以看到类似上述之各种各样的变体。限于篇幅，此处仅举数例略作以上说明。

三、旋律发展手法

在“天功”科仪音乐中，有一“贯穿性”旋律发展手法，在经韵中频繁出现。所谓贯穿性手法，是指旋律进行过程中，有一重复频率高的种子材料，即前述之各种旋律型，不断出现在经韵中的各个部位，贯穿全曲，因此，称之为贯穿性旋律发展手法。在贯穿性旋律发展手法中，又分为两种形式，一为固定贯穿法，二为自由贯穿法。

固定贯穿法

固定贯穿，是指被发挥利用的种子材料（典型旋律型），有规律、周期性地在固定部位出现，故称之为固定贯穿。下面，以表格方式介绍几首以固定贯穿法发展旋律的经韵。

表八

谱例编号	经韵名称	固定贯穿材料
8	洒　净	步虚类旋律型 DRL
12	洒　净	步虚类旋律型 DRL
16	卫灵咒	咒类旋律型 DRL，DRL
31	熏坛咒	咒类旋律型 DRL，DRL

自由贯穿法

自由贯穿法相对于固定贯穿而言，是指贯穿材料非固定，非周期性地出现在旋律发展过程中，呈较自由状态反复贯穿于经韵之中。这类情形的例子很多，此处举几例作代表性说明。

表九

谱例编号	经韵名称	自由贯穿材料
2	香　赞	赞类旋律型 RMR（D），RDL
3	经　赞	赞类旋律型 RMR（D），RDL
5	步　虚	步虚类旋律型 DRL
6	香　偈	偈类旋律型 I LSM
11	香　赞	赞类旋律型 RMR（D），RDL
21	香　赞	赞类旋律型 RMR（D），RDL
25	总十宝	步虚类旋律型 DRL
44	步　虚	步虚类旋律型 DRL

除贯穿性发展手法外，旋律发展手法的另一种形式是，以某一乐句为基本材料，在此基础上变化和展开衍生。这一变化手法分为两种形式，一是单句式变奏手法；二是上下句交替变奏手法。

单句式变奏法

最典型的例子是《烧香颂》（谱例 14），整首经韵从严格的意义上讲，就是一个乐句从始至终的变化反复。（见谱例 67）

谱例67

《烧香颂》主腔旋律

6 6 6 23 | 1· 3 231 ᵛ | 6· 1 5 6 | 1 – ……

从谱例 14 的乐谱中可以看出，这一乐句先后以完型和变体共出现了十二次，整首经韵不停地盘旋于此一主腔旋律之上。最后以一带有随意性的终止式，结束在羽音告终。

整个“符类”旋律型的经韵，也是一个基本旋律乐句的反复和变奏。从《玉清符》（谱例10）、《开天符》（谱例41）、《金玉科》之一、二、三（谱例33—35）等经韵的谱例来看，它是一个完型乐句加上一次变体的无限反复，直到结束全曲。（见谱例68）

谱例68

完型　　　　变体

2 2 | 3 3 | 61 2 | 21 6 | i 65 | 3 3 | 5 23 21 6 |

有时因为经韵发音上的缘故，少数旋律音会有临时性变化，但这一单句式重复变化的模式，始终未变。

上下句交替变奏法

以上下两个乐句所组构的经韵，在“天功”科仪中占有一定的数量。这种上下句结构的经韵有一显着特点是，上句落音通常在一有趋向性的不稳定音级上（一般为角音或商音），从而导入下句；下句则会以一有终止或稳定感的调式主音作结。上、下两句形成前呼后应的对答式形式。

谱例4《灵官诰》，所使用的就是这种上下句交替变奏手法，参见谱例69。

谱例69

上句　　　　下句

3 56 i 6 | 535 65 3 - | 6 3 2. 35 | 2 352 1 - |

整首经韵基本上就是这两个乐句的反复，中间或有些旋律上的加花润饰。

偈类旋律型ⅡRL，采用类似这种上下句交替变奏手法的经韵较多，其上下两句的基本旋律形态见谱例70。

谱例70

上句　　　　下句

3 32 35 | 61 2 - | 3 6i 653 | 2 2317 | 6 - |

相同于这种上下句交替变奏法的经韵有《接驾偈》（谱例20）、《请圣偈》（谱例26）、《施食偈》（谱例27）、《送圣偈》（谱例29）、《云舆颂》（谱例28）、《启师颂》（谱例30）等等。

第四节　节奏形态

从总体形态上系统性地观照“天功”科仪音乐的节奏，我们可以从宏观和微观的两个角度作出分析。

一、宏观节奏形态

所谓宏观节奏形态，是以每一首经韵或曲牌的概观节奏型为单位，继而对整个“天功”科仪音乐的节奏形态，于总体上作一归结。

概括言之，“天功”科仪音乐之宏观节奏型可分为三类，即宽疏型、紧密型及宽疏与紧密合二为一、兼而有之的兼并型。

宽疏型

宽疏型的节奏表象特征为，以全音符、二分音符、四分附点音符的节奏为整首韵曲的主体，形成宽广疏阔的基本面貌。

宽疏型节奏型：X－X－ | X－－－ | 或 X－ | X X | X· X̲ | X－ |

具有宽疏型节奏特征的韵曲有：《香赞》（谱例2）、《经赞》（谱例3）、《步虚》（谱例5）、《香偈》（谱例6）、《洒净》（谱例8）、《香供养》（谱例9）、《香赞》（谱例11）、《八门偈》（谱例13）、《各礼师》（谱例15）、《卫灵咒》（谱例16）、《鸣法鼓》（谱例17）、《发炉偈》（谱例18）、《恭对天颜》（谱例19）、《香赞》（谱例21）、《总十宝》（谱例25）、《瑶坛偈》（谱例32）、《步罡》（谱例42）等等。

紧密型

紧密性的节奏表象特征为，以四分音符、八分音符、八分附点音符及十六

音符的连续运用，构成一首韵曲的整体节奏概貌，节奏上具有紧凑密集的特点。

紧密型节奏型：X X X | X X X | 或 X· X XXXX | XXXX X X |

具有紧密型节奏特征的韵曲有：《灵官诰》（谱例4），《玉清符》（谱例10），《接驾偈》（谱例20），《三献酒》之一、二、三（谱例22—24），《请圣偈》（谱例26），《施食偈》（谱例27），《薰坛咒》（谱例31），《金玉科》之一、二、三（谱例33—35），《狮座偈》（谱例37），《十献》（谱例39），《新水令》（谱例40），《开天符》（谱例41），《步虚》（谱例44）等等。

兼并型

兼并型由于是兼并了宽疏型和紧密型的节奏特点而形成的一类节奏型，因此，在其表象特征上具有宽疏与紧密的双重性格。在组合方式上，可看出兼并型在综合宽疏型与紧密型时，所采用的是“紧”一阵，“疏”一阵，或“疏”一阵、“紧”一阵的大略模式。

兼并型节奏型：X· X X X | X – | 或 X X XXXX | X – |

具有兼并型节奏特征的韵曲有：《水偈》（谱例7）、《洒净》（谱例12）、《烧香颂》（谱例14）、《启师颂》（谱例30）、《降圣偈》（谱例36）、《进斋》（谱例38）、《发炉偈》（谱例43）、《天师颂》（谱例45）、《结坛文》（谱例46）等等。

应该说明的是，由于是宏观上对“天功”科仪音乐作总体节奏形态的分析，因此，分析之结果也就只能界定在一般或概观之层面。辩证性地看待事物，凡事皆无一个绝对化的标准。是故，上述各类节奏形态之描述与分析，可谓是相对而言之。

二、微观节奏形态

微观节奏形态之分析，相对于宏观节奏形态而言，不将审视的角度放在整首韵或曲的结构之上，而只是对由几拍或几小节为单位所构成的有代表性的节

奏型进行分析。如果前述之宏观节奏形态为“面”的话，那么，微观节奏形态则为其“点”。

从微观节奏形态上看，“天功”科仪音乐中，有两种有代表性且具典型意义的节奏型。

均衡型

均衡型节奏型：X X | X X | XX X | X XX |

这一节奏型的特点是，时值短促均匀而平稳，无大的张弛变化，呈四平八稳的态势。均衡节奏型在“符类”经韵中的使用具有典型意义，其韵腔多属这一节奏类型。如《玉清符》（谱例10）、《开天符》（谱例41）、《金玉科》之一二、三（谱例33—35）等。

前密后疏型

前密后疏型节奏型：XX X XX | X - |

这一节奏型的特点是，于节奏上先密后疏，形成一紧一松的节奏规律。“偈类”的许多经韵属于这一节奏型。如《接驾偈》（谱例20）、《施食偈》（谱例27）、《发炉偈》（谱例43）、《降圣偈》（谱例36）等等。

三、节奏与功能

美国学者阿伦·洛马克斯（Alan Lomax）在论述歌唱与社会结构之关系时，对歌唱中的节奏与社会结构曾作过如下论述，他认为，有无节奏关系，反映其社会是否有政体存在；节奏统一性之高或低，反映其社团团结一致性之程度。[22]

节奏与社会结构关系是否构成洛氏上述之因果关系，尚是一种学术上颇具争议性的问题。但是，作为音乐中的一个重大要素，节奏对音乐风格之影响，以及音乐在表达特定思想内容时，节奏在其中所处的重要位置和起到的重要作用，却是不言而喻，理所当然的。

上述节奏形态，在“天功”科仪音乐的表现功能中，也有不同类型之节

奏形态所表现出之不同功能。一般而言，宏观上的宽疏型节奏，大多用在赞颂各界仙真及沉思悟道的经韵之中，如《香赞》（谱例6）、《步虚》（谱例5）、《瑶坛偈》（谱例32）等。而紧密型节奏，则多在类似《发符》仪式中，召将发令等经韵中表现其功能，诸如《玉清符》（谱例10）、《开天符》（谱例41）等等。

第五节　结构形态

一、整体结构

仪式音乐，是配合仪式环节，依附于经文内容而存在的一种形式，因此，我们有理由说，仪式音乐就是仪式的一个组构部分，是仪式不可或缺的一个有机体。这一逻辑如果成立，那么，从结构上讲，仪式音乐的整体结构概念，就应是一个仪式的全过程。一个科仪法事，其音乐的整体可以看作为一个大型的套曲。系统观之，每一首相对独立、完整的韵曲，即是串连这一大型套曲的一个个环链。据此理，“天功”科仪音乐的整体结构态势，我们可通过其在前述科仪程序中的运作得一总体了解。着重于音乐形态本身的研究，此处暂且抛开与音乐无直接关系的结构因素而不论，专就音乐形态上的结构作一分析。

二、韵体结构

所谓韵体结构，是将视角放置在一首相对独立的韵曲结构上，对其从始至终的组构形式作一描述。以一首经韵为单位，“天功”科仪音乐在韵体结构上有如下几种形态模式：

整起整落式

从结构概念上而言，所谓整起整落，是指一首经韵的起首和结束部位，其

结构上呈规整、整齐之有序状态。节奏与节拍有规律。“整”，此处作整齐解。[23]属于整起整落式结构的韵曲，在“天功”科仪中占绝大多数，计有《香赞》（谱例2），《经赞》（谱例3），《灵官诰》（谱例4），《香赞》（谱例6），《水偈》（谱例7），《香供养》（谱例9），《玉清符》（谱例10），《香赞》（谱例11），《洒净》（谱例12），《八门偈》（谱例13），《接驾偈》（谱例20），《香赞》（谱例21），《三献酒》之一、二、三（谱例22、23、24），《总十宝》（谱例25），《请圣偈》（谱例26），《施食偈》（谱例27），《云与颂》（谱例28），《送圣偈》（谱例29），《启师颂》（谱例30），《薰坛咒》（谱例31），《瑶坛偈》（谱例32），《降圣偈》（谱例36），《狮座偈》（谱例37），《十献》（谱例39），《开天符》（谱例41），《步罡》（谱例42），《发炉偈》（谱例43），《天师颂》（谱例45），《结坛文》（谱例46）。

整起散落式

整起散落，意即起首部分结构规整，结束部分结构呈散漫较自由状态。这类韵曲共三首：《金玉科》之一、二、三（谱例33—35）。

散起散落式

散，意即散乱无序。节奏上呈无严格规律的自由状态。相对于整起整落式结构而言，散起散落式结构之经韵，于起首和结束部位，都呈散阔和自由状态。这类经韵仅一首：《卫灵咒》（谱例16）。

散起整落式

有些韵曲，起首部位散阔自由，结束部位却规整划一，这种类型为散起整落式结构。例子有：《步虚》（谱例5）、《洒净》（谱例8）、《烧香颂》（谱例14）、《新水令》（谱例40）、《步虚》（谱例44）。

另有几首经韵，从始至终皆于散漫自由的状态之中，例子有：《开科书》、《各礼师》（谱例15）、《鸣法鼓》（谱例17）、《发炉偈》（谱例18）、《恭对天颜》（谱例19）、《进斋》（谱例38）。

除上述几种结构模式外，还有一些韵曲在韵体结构布局上，有张弛变化之情形。这种结构布局上的变化，一般有两种形式，一是韵体的前部结构松散宽

疏，后部结构则紧凑密集，此为前松后紧式；另一种形式与之相反，前部结构紧凑密集，而后部结构松散宽疏，此为前紧后松式。

前松后紧式的韵曲有：《香偈》（谱例6）、《水偈》（谱例7）、《香供养》（谱例9）、《总十宝》（谱例25）、《瑶坛偈》（谱例32）。

上述例子具有一个共同点，即是其结构变化部位都是在临近结束的尾声部位。一旦变化结构后，往往速度越来越快（节拍由4/4变2/4再变1/4），直至接一曲牌演奏而终结。

前紧后松式的经韵共三首，即《金玉科》之一、二、三（谱例33—35）。三首经韵的旋律是同一旋律的三次变奏，结构模式则完全一样，前十二小节为一板一眼的，一字一拍的紧凑结构，至第十三小节始，突然于结构上拉长变宽，于宽松自由状况下结束全曲。

三、句式结构

这里的句式之概念，指的是“天功”科仪音乐中。各韵曲之乐句的结构模式。从句式结构上看，可归纳为两种模式：

规整式句式结构

所谓规整式句式结构，意即乐句的长短结构有规律性，句式幅度整齐统一规整式句式结构中，又有规整式单句式结构和规整式上下句式结构之分。

规整式单句式结构，通常体现在一个长短固定不变的单句式乐句贯穿首尾的经韵之中。例如《玉清符》（谱例10）和《烧香颂》（谱例14），均是由一个四小节构成的乐句，反复变奏于全曲。

规整式上下句式结构，其上下句结构均衡对称，上下两句长度完全一样。（见谱例71）

谱例71

上句（两小节） 下句（两小节）

3 56 i 6 | 535 65 3 – | 6 3 2· 35 | 2 352 1 – |

上例是谱例4《灵官诰》的头两个乐句，例中可见其严密的对称性上下句结构。整首经韵从头到尾都是这一结构模式。

即使有些经韵的上下句之分界点不在小节线，而出现在小节中间，这一对称结构也同样保持不变。见谱例45《天师颂》之头两句。(谱例72)

谱例72

上句（$2\frac{1}{2}$小节）　　下句（$2\frac{1}{2}$小节）

5 3 5 | 6 5 3 2 | 2 3 3 | 2· 3 1 2 1 5 | 6 - |

以规整性上下句式结构贯穿全曲的经韵有：《灵官诰》(谱例4，2+2)[24]、《请圣偈》(谱例26)，《开天符》(谱例41，4+4)、《发炉偈》(谱例43，2+2)、《天师颂》(谱例45)，等等。

非规整式句式结构

在分析“天功”科仪音乐之旋律形态的过程中，笔者曾归结出几个典型的旋律型，并指出这些旋律型往往就是“天功”科仪之韵曲赖以发展变化的种子材料，在这些作为种子材料被变化发展的过程中，除有旋律上的各种变体展衍外，改变种子材料的结构模式也是音乐发展变化的重要手段之一。在叙述“天功”科仪音乐之典型旋律型的各种变体，及其旋律发展手法时，已涉及了与结构形态相联系的某些面向。如“节奏性变体”、“收缩性变体”、“扩充性变体”等旋律发展手法，都与结构形态有直接的关系。正是有这些形形色色的旋律发展和衍生的手法运用，从句式结构上看，相对于规整性句式结构而言，非规整性句式结构的形态，在“天功”科仪音乐中占有多数比例。其变化模式也可谓多姿多彩，难尽其详。

四、腔词结构

腔，有着很广泛的概念，理论上所说的“腔”，一般作如下解：一乐律的变动为调，歌声的运转为腔，合指所唱的曲调。[25]二、腔也是戏曲艺术的音乐组成部分，如京剧的西皮、二黄，徽剧的吹腔、高拨子，川剧的昆腔、高腔

等。每种腔调大都包括许多板式或曲牌，如西皮中的慢板、快板等，昆腔中的《点绛唇》、《新水令》等。有些剧种的腔调，在流传发展过程中被其他许多剧种所吸收，或同其他地区语言、民间曲调结合而产生新的剧种，这种腔调则称"声腔"，如弋阳腔、昆腔、梆子腔等。[28]由此可见，每一种"腔"，在作为相应的剧种、曲种、歌种，乃至于某一语调或歌唱方法的使用时，都有一个约定俗成的概念，这一约定俗成的概念，只能在熟悉被使用"腔"这一概念之"腔"的背景的前提下去意会。此处笔者所使用之"腔"的概念，特指配合经文唱诵之经韵的曲调旋律。

词，此处的概念是指苏州道士所唱经韵中的经词。

讨论腔词结构关系之前，有必要先将"天功"科仪之经词结构作一简要介绍。

从经词结构上看，"天功"科仪中所用经词大致分为两类：

齐言句式

这是一类带有诗歌体性质，具有一定节奏韵律的经词。通常有四言体、五言体、七言体等不同之格式。如：

四言体

灵宝符命　普告九天　乾罗答那　洞罡太玄

斩妖伏邪　杀鬼万千　中山神咒　元如玉文

——《洒净》（供天）

五言体

太极分高厚　轻清上属天　人能修至道　身乃作真仙

行溢三千数　时丁四万年　丹台升宝笈　金口永流传

——《步虚》（发符）

七言体

玄音嘹亮彻中天　八极齐临观帝颜　宝座仰离金阙御　龙舆请降紫宸轩

纷纷排仗琅圩外　翼翼倾葵阊阖前　伏地陈情祈降鉴　庞流大地福无边

——《接驾偈》（供天）

长短句式

所谓长短句式，是经韵中一些类似诗歌里句子长短不一之词牌体的经词结构。如：

祥香初起　三界氤氲　罗天海岳异香腾　到处覆慈云　达信通诚　万圣尽遐临　香云浮盖大天尊　大圣香云浮盖大天尊

——《香赞》（功课）

除上述齐言句式、长短句式之经词结构外，还有一种具有结构意义的叠字叠句现象。这种叠字叠句现象通常表现在，就经词中的某些字、词或句作重复叠置。[27]这一重叠手法又分为几种类型：

双字叠（重叠字用括号标明，下同）

丹台（丹台）升宝笈

——《步虚》（发符）

道合三而敷正（敷正）化

——《水偈》（发符）

真圣（真圣）降真祥

——《总十宝》（供天）

多字叠

金钟玉磬（金钟玉磬）和平（和平）韵

——《瑶坛偈》（进表）

馥郁已腾于（腾于）物表（腾于物表）

——《香偈》（发符）

整句叠

大圣香云浮盖大天尊（大圣香云浮盖大天尊）

——《香赞》（功课）

诚意三薰（诚意三薰）

——《香偈》（发符）

这一叠字、叠句的现象广为多见，以上谨举几例。叠字、叠句有一定的规

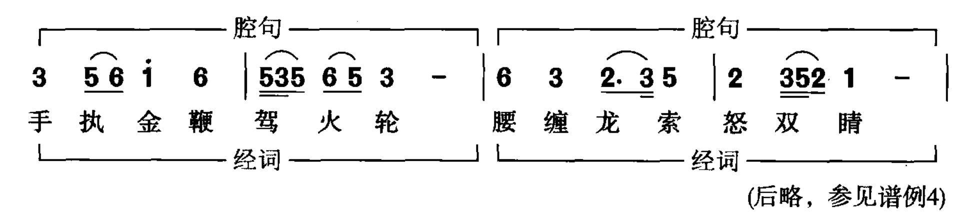
律性，凡是称呼圣号（即神仙名称）时，必有重叠现象，如谱例2、11、14、21、26、27、28等经韵中出现圣号时，都曾做整句或多字重复。

腔与词的组合和配塔形式上，主要有两种：

腔词同步

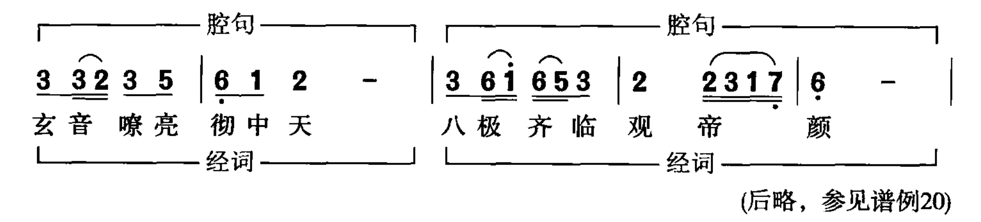
在腔与词同步的经韵中，又有两种不尽相同的形式，其一是一个腔句一句经词的腔词同步，每句经词与腔句的长短结构保持一致。（见谱例73、74）

谱例73



(后略，参见谱例4)

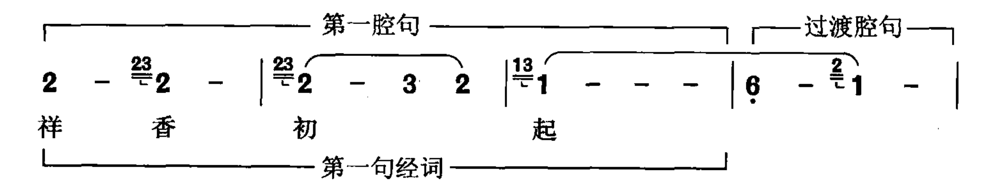
谱例74

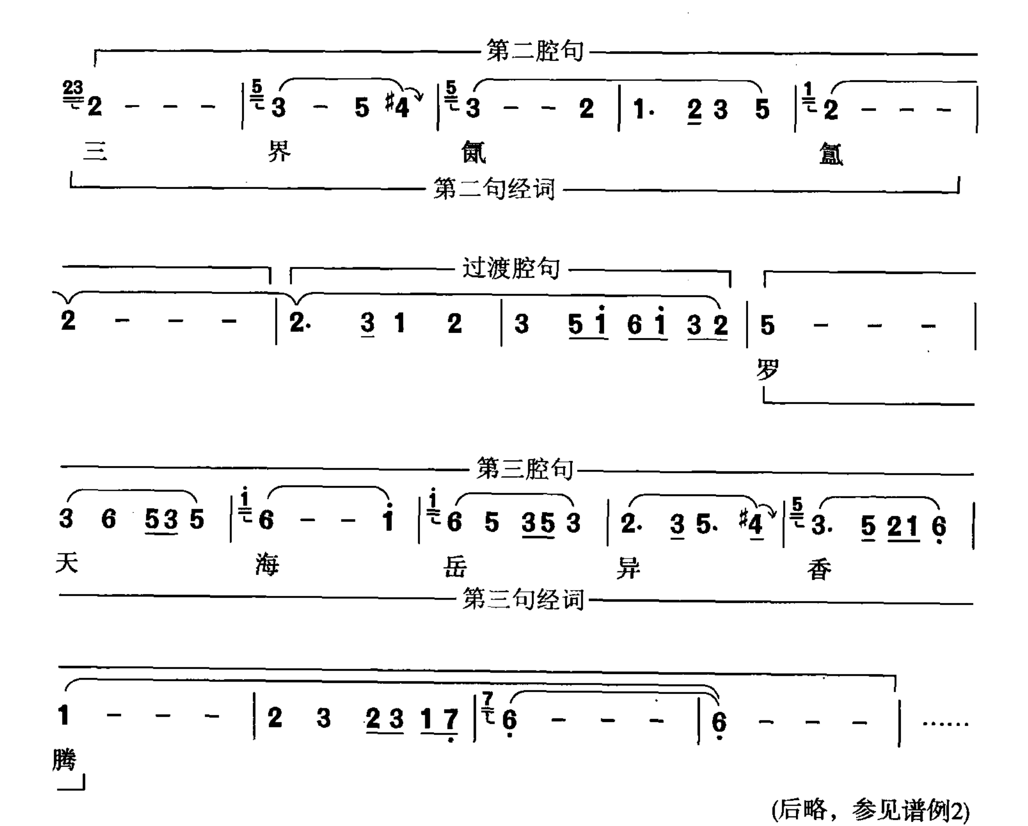


(后略，参见谱例20)

第二种腔词同步的情形是，词与腔的起落同步一致，唯其腔式结构长短不一，有时长有时短。如谱例75。

谱例75





(后略，参见谱例2)

上例可见，三句经词与三个腔句的起始部位是协调一致的，腔句的句式划分与经词的句式也完全一致，但句式篇幅上则不甚规则，有短有长，这与经词的长短句式相关联。

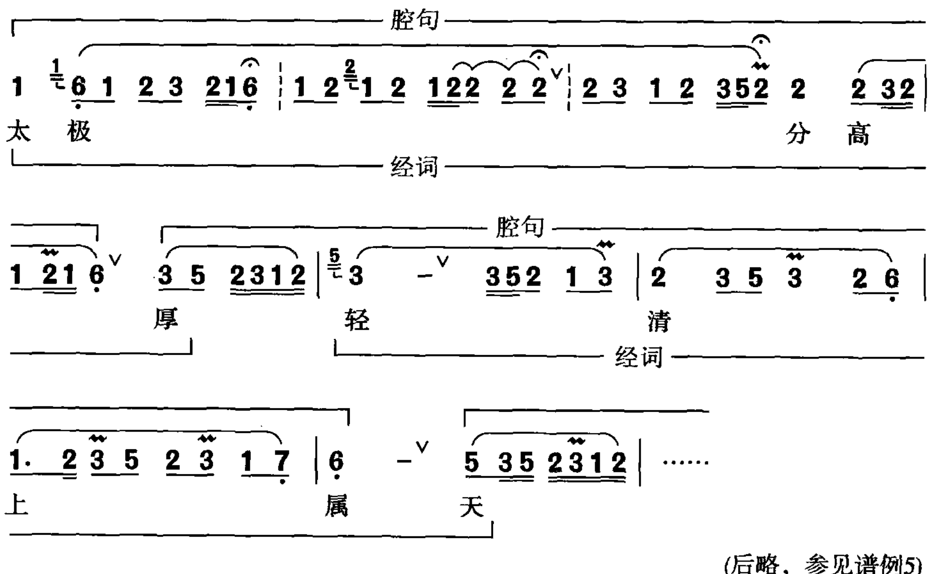
属于腔词同步的经韵占居绝大多数，计有：《香赞》（谱例 2），《经赞》（谱例 3），《灵官诰》（谱例 4），《香偈》（谱例 6），《水偈》（谱例 7），《洒净》（谱例 8），《香供养》（谱例 9），《玉清符》（谱例 10），《香赞》（谱例 11），《洒净》（谱例 12），《八门偈》（谱例 13），《开科书》（各礼师）（谱例 15），《开科书》（卫灵咒）（谱例 16），《开科书》（鸣法鼓）（谱例 17），《开科书》（发炉偈）（谱例 18），《开科书》（恭对天颜）（谱例 19），《接驾偈》（谱例 20），《香赞》（谱例 21），《总十宝》（谱例 25），《请圣偈》（谱例 26），《施食偈》（谱例 27），《云舆颂》（谱例 28），《送圣偈》（谱例 29），《启师

颂》（谱例30），《金玉科》之一、二、三（谱例33—35），《降圣偈》（谱例36），《进斋》（谱例38），《新水令》（谱例40），《开天符》（谱例41），《发炉偈》（谱例43），《步虚》（谱例44），《天师颂》（谱例45），《结坛文》（谱例46）。

腔词异步

腔词异步，是指作为曲调旋律的腔式结构，与经词的句式结构不相一致，腔与词形成错位现象。如谱例76。

谱例76



(后略，参见谱例5)

上例可明显地看出腔与词在句式结构上的错位现象。

腔词异步的经韵有：《步虚》（谱例5）、《烧香颂》（谱例14）、《瑶坛偈》（谱例32）、《狮座偈》（谱例37）、《十献》（谱例39）。

五、固定尾句结构

"天功"科仪音乐中，有这样一个尾句（见谱例77），这一尾句在多首经

韵中以同一形态出现，形成了“天功”科仪中部分经韵的固定尾句结构。这一尾句的另一共同性是，每及此处，节奏开始变换，速度渐次加快，最后接奏【一封书】或【清江引】等曲牌结束。

谱例77

3 | 5 | 5 i | 6 5 | 3 | 3 5 | 2 | 2

不 可 思 议 功 德

《香偈》（谱例6）、《水偈》（谱例7）、《八门偈》（谱例13）、《瑶坛偈》（谱例32）等经韵中，使用的是这一固定尾句。

此系以Do、Re、Mi、Sol、La等唱名之头一个字母为代号的唱名缩写，其对应关系为：D = Do、R = Re、M = Mi、S = Sol、L = La。此符号代表从旋律因素中抽提出来的骨干旋律音，作为该旋律因素的缩约代号。以下同。

注 释：

①内特尔（B. Nettl）：《民族音乐学的理论与方法》（*Theory and Methodin Ethnomusicology*），London：The Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited，1964年版，第135－139页。

②同①，第135－136页。

③同①，第137页。

④同①，第137－138页。

⑤经韵，此处的概念是指由经文经词与曲调旋律共同构成的音乐形式，简称“韵”。以下同。

⑥曲牌，此处的概念是指乐器和法器演奏的乐曲形式，其中不含经文经词内容，简称“曲”。以下同。

⑦由于道人们对这些由法器敲击的声响，未采用自己本地的方言作象声文字标记，故，此处所用象声文字，系笔者参照京剧及其他一些剧种所使用的象声文字标记。

⑧宫调是指调高和调式的综合关系。原义包括“宫”和“调”两个方面，类似现代的“调”一词包括调高和调式两种意义。宫作为调高解释，又称为“均”。宫位既定，一定调式的各音也随之而定。参见《中国音乐词典》，人民音乐出版社1984年版，第121页。

⑨同上，第269页。

⑩就笔者所知，使用乐器（无论数量多少）伴奏经韵的道观有：北京白云观、湖北武当山、四川青城山、上海白云观、江西龙虎山天师府、苏州玄妙观等。

⑪这一现象带有一定的普遍性，笔者所知的北京白云观、湖北武当山、四川青城山、江西龙虎山天师府，以及香港的部分道观均是如此。台湾学者吕锤宽在台湾道教音乐的相关研究中，也发现同样的情形。参见吕锤宽：《台湾的道教仪式与音乐》，学艺出版社1994年版，第391－393页。

⑫可能由于音高调校之原因，四个使用之调门，均比标准音高（即以A＝440赫兹为标准）低约一个小二度。

⑬李重光：《音乐理论基础》，人民音乐出版社1984年版，第41页。

⑭同上，第42页。

⑮同上，第41页。

⑯偏音，是相对于宫商角徵羽五个正音，而对清角和变宫两音的称谓。古时候对五声之外的音都称为偏音。参见同⑬，第53页。

⑰这一清角音在实际音高上不甚稳定，它既不是略高于**4**又略低于升**4**的微升音，亦即所谓四分之三音（记谱中常用"↑"符号表示），也不完全相等于升**4**，是一较特殊的音。在没有相应符号表示这一特殊音的情形下，笔者将此音记谱为升**4**。

⑱李重光：《音乐理论基础》，第3页。

⑲从音列上看，由最低音至最高音之排列，《瑶坛偈》一韵之音域最为宽广（达十六度），但由于该段经韵中途有好几次转调，在各调式音域上看，其实际音域均未超过十二度。

⑳谱例中缩写系以DO、Re、Mi、Sol、La等唱名之头一个字母为代号的唱名缩写，其对应关系为：D＝Do、R＝Re、M＝Mi、S＝Sol、L＝La。此符号代表从旋律因素中抽提出来的骨干旋律音，作为该旋律因素的缩约代号。以下同。

㉑五首经韵中，其中一首名为《开科书》（发炉偈）（谱例18）旋律型上不同用于偈类旋律型Ⅰ LSM，也不同于偈类旋律型Ⅱ RL，却与《开科书》中的其他四首经韵旋律型相似。另一首经韵《开科书》（卫灵咒），（谱例16），则与咒类旋律型相似。

㉒参见洛马克斯（Alan Lomax）：《歌唱测定体系》（*Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*）中译本（章珍芳译），中国艺术研究院音乐研究所，1986年油印本，第21页。

㉓有些经韵，在起首和收尾时，速度上有时会有稍慢或稍快的些许不规则变化，但从其结构和节奏上来看，仍是规整有序的，故将这些韵曲归纳入整起整落式。

㉔括号内阿拉伯数字，为上下两乐句的小节数量，以下同。

㉕㉖见《辞海》(缩印本)，上海辞书出版社1980年版，第1518页。

㉗这一现象在大多数道教官观仪式音乐中出现，可谓是道教音乐中的一个普遍现象，只是重叠手法上各有特色。

第五章　苏州道教科仪音乐与地方民间音乐之比较

苏州历来是江南的文化中心，人才荟萃，风物清嘉。春秋以来苏州就是中原文化与吴文化交汇之处，两汉以后人才辈出，随着经济的发展，到唐宋时已是江南的文化中心。历宋元到明清而极盛，成为中国文风最盛之一地区。[1]

在文化艺术方面，苏州也可谓异彩纷呈。除传统的诗、文以外，苏州评弹，自成一格，还有昆曲、江南丝竹乐、十番吹打曲等，更是各显本色，争奇斗妍。

饱浸于这样一种人文环境之中，苏州道教科仪音乐自然是广受多方当地民间音乐文化之影响，众采博纳，丰富其身，逐渐形成了具有苏州特色的道教科仪音乐。

本章拟就苏州道教科仪音乐与地方民间音乐之关系，作一探讨，揭示其相关联的某些因素，继而从相关社会文化背景上作一分析。

第一节　苏州道乐与苏州民间俗乐之关系

一、与苏州民歌的关系

在前述 1956 年 8 月中国舞蹈艺术研究会研究组，对苏州玄妙观道教艺术进行收集整理时，就苏州道乐与当地民间音乐的关系，作过如下分析，认为苏州道乐吸收有民间吹打曲及昆曲等因素。然，“由于道教音乐是应用于法事典

仪，所以没有向民歌伸手。猜其原因，可能是因为民歌的风格与道教祀神的气氛不协调。”[②]

苏州道内人士在此问题上却不以为然。张凤麟道长认为，苏州道教音乐在流传和发展中，“尤受江南丝竹、昆曲、民歌（吴腔音韵）的熏陶和滋养”。[③]并明确说道，苏州道乐采用了民歌（吴腔）韵调，“在赞、颂、偈等行腔中，例如同一首唱偈，在演唱中，苏州与上海就各不相同。苏州唱偈带有浓厚的民歌（吴腔）韵调，成为苏州腔”。[④]

在田野工作中，就此问题笔者曾请教过张凤麟道长，张道长说：“苏州道乐肯定吸收了民歌的因素。但也不是拿民歌曲调配道教经词的原搬套用，而是道乐中包含有民歌的韵味。这种韵味很微妙，由于我不擅长音乐方面的技术，一下子也说不清楚。”带着相同的问题，笔者又访问了负责年轻道友们音乐培训的周祖馥老道长，周道长说：“苏州道乐从‘堂名’中学来的吹打曲和昆曲音调比较多，民歌音乐比较少。”笔者追问：“既然民歌音调少，又何有‘苏州腔’（即前及民歌‘吴腔’）之称谓呢?”周道长说：“苏州腔用途广啦，道乐有苏州腔，昆曲有苏州腔，弹词也有苏州腔。苏州人嘛，当然唱苏州腔。”[⑤]

从探访两位道长的情形中可以看出，苏州道乐或多或少含有苏州当地民歌的因素，然于具体形态上作细微辨析，却难以说清道明。笔者在作案头分析时，在所拥有的资料中，[⑥]确未发现苏州道乐与当地民歌，有整首或整段旋律音调相对应的例子。那么，这“吴歌”“苏州腔”的韵味从何而来呢?

仔细观察才发现，苏州道乐虽未整首整段地套用民歌曲调，但却时而“星星点点”地崭露几许“吴腔音韵”，显其“苏州腔”之韵味。

事实上，具有苏州一带典型民歌色彩的音调，在苏州道乐中时有隐现。如苏州民歌《大九连环》、《小九连环》的典型音调，就多次出现于苏州道乐的经韵之中。（见谱例78）

谱例78

民歌《大九连环》典型音调：[⑦]

3· 5 6561̇ | 5 5 3 | 3̇ 3̇2̇ 1̇ 2̇ | 6 61̇ 3·561̇ | 6532 1 |

这一音调在苏州道乐的多首经韵中有变相运用，试比较谱例79中的几段曲谱。

谱例79

《大九连环》：3· 5 6561 | 5 5 3 | 3 32 1 2 | 6 61 3·561 | 6532 1 |

《香赞》（功课）：3 51 61 32 | 5 – – – | 3 6 53 5 | 6 – – 1 |

6 5 35 3 | 2· 3 5· #4 | 3· 5 21 6 | 1 – – – |

《经赞》（功课）：3 6 5 35 | 6 – 6 5 | 3 – 21 6 | 1 – – – |

《灵官诰》（功课）：3 56 1 6 | 5 35 65 3 – | 6 3 2·35 | 2 352 1 – |

《香赞》（供天）：3 51 6132 | 5 – 3 6 535 | 6 – 6 5 353 |

2· 3 5#4 3· 5 216 | 1 –

《香赞》（供天）：3 5 6 5 | 5· 6 1 61 2317 | 6· 1 6 3· 5 216 |

1 – …… 3 5 653 | 5 – 5 3 2345 |

3 – 3 5 51· | 2· 3 5 3 216 | 1 –

《大九连环》另一典型音调，在多首苏州道乐的经韵中，也有相似的变相运用。（见谱例80）

谱例80

《大九连环》：[8] 1· 2 3 53 | 2 32 1 | 1 6 653 | 5 – |

《香赞》（功课）：6 1 23 26 | 1 – 1· 7 | 6 5 35 6 | 5 – – – |

《香供养》(发符)：6 6 1 2 3 26 | 1 - 2 176 | 5 - …… |

1. 2 3 53 | 2 - 2 35 2 6 | 1 - 2 1 616 | 5 - |

《香赞》(供天)：6 1 2 3 2 6 1 - | 6 5 3 5 6 1 | 5 -

《烧香颂》(供天)：1. 2 3 5 3 | 2 2. 1 | 6 1 2 1 6 | 5 - |

《香赞》(供天)：1. 2 6 5 3 5 6 1 | 5 -

《瑶坛偈》(进表)：1 2 3 53 | 2. 1 2 3 2 | 1 - | 2. 1 6 5 5 |

《四喜调》也是具有典型意义的一首苏州民歌，其首句音调也在苏州道乐经韵中运用。(见谱例81)

谱例81

《四喜调》：6 5 3 23 | 32 5 - | 1 6 3 23 | 3 1 - |

《经赞》(功课)：6. 1 6 5 3 2 | 5 - - - | 1 6 1 2 3 1 2 |

6 5 353 | 2. 3 5 - | 3. 5 21 6 | 1 - - - |

《香赞》(供天)：6.165 3.523 | 5 53 …… 2.35#4 3 216 | 1 - - -

《发炉偈》(供天)：6 6 5 | 3 6 5. 3 | 2 3 2 3 2 | 1 - |

《恭对天颜》(供天)：6 6 5 5 3 5 5 3 5 2 3 5 2 3 2 3 1 |

《瑶坛偈》(进表)：6 6 5 | 3 5 653 2 | 1 - |

《金玉科》(进表)：6 65 3 5 | 2 3 2 3 2 | 1 - |

苏州道乐中，如前一章作旋律形态分析时所说的偈类Ⅱ旋律型，与苏州民歌《小九连环》的旋律形态有几分近似。（见谱例82）

谱例82

《小九连环》：[10] 3 3 5 1/6 1 | 2 2 2 1 6 6 | 5· 3 5 |

6 2 2 7 | 6 6· 2 2 7 | 6 6· |

道乐 偈类旋律Ⅱ： 3 3 2 3 5 | 6 1 2 - | 3 6 1 6 5 3 |

2 2 3 1 7 | 6 - |

诚然，如上述诸例所见，苏州道乐确含有些许“吴腔音韵”的因素，而使其具有“苏州腔”的特点。但是，从例中也可以看出，苏州道乐既非成段整首地套用民歌曲调，而且被吸收利用的上述一些民歌曲调因素，实际运用上也有一些变化展衍，给人一种隐隐约约、时隐时现的感觉。这大概就是我们知其有民歌之韵味，却确言其韵之何如的奥秘。

二、与苏州弹词的关系

苏州弹词发源于苏州，流行于吴语区域的江（苏）、浙（江）、沪（上海）一带，是江南民众喜闻乐见的一种说唱艺术形式。

弹词音乐兴起于明末清初，[11]清代乾隆以后，愈益盛行，尤其当清代著名的“前四大家”及“后四大家”出现，[12]使弹词音乐发展到了成熟阶段。

苏州弹词在其历史发展过程中，因演唱者和所演书目的差异，产生不同风格，形成了多种唱腔流派。其流派大多以名艺人之姓命调，最早有前述清代前后四大家的“陈调”、“俞调”、“马调”等，民初至40年代又衍化出“小阳调”（杨筱亭）、“夏调”（夏荷生）、“徐调”（徐云志）、“周调”（周玉泉）、

“蒋调”（蒋月泉）等十余个曲调，至今已发展为二十多个流派唱腔。

从苏州道教科仪音乐与苏州弹词音乐的可比性因素来看，笔者认为，苏州道乐与苏州弹词有共性之因素，主要体现在两个方面：

其一，乐器伴奏特点：

与道教其他宫观作比较，苏州道乐较为突出的一个特点是，经韵的唱诵过程中，有乐器作为伴奏，而且伴奏的技术和手法较一般道观精湛而丰富。这一技术和手法与苏州弹词的伴奏手法有相似之处。

苏州弹词的伴奏特点，概括起来有如下几个方面：[13]

加花伴托，即在唱腔音调基础上，伴奏作适当的加花托腔。

随腔伴托，即是伴奏跟随唱腔的旋律同时进行。虽不加花，但要给予一定的润色，使唱腔更富于感染力。

唱简伴繁，意即唱腔旋律作简洁进行时，伴奏在唱腔旋律上加繁伴托。

简繁交错，唱腔与伴奏，有时“你简我繁”，有时又“我简你繁”，相互交织，灵活机动。

垫补空档，所谓垫补空档，就是在唱腔不间断的延伸处，根据情绪需要，伴奏作适当的垫补，以增强唱腔的表现力。

上述苏州弹词的种种伴奏手法，在苏州道乐的伴奏中都有体现。现举一由笛子和三弦伴奏的道乐实例（谱例83），管窥其上述特点。

谱例83

洒　净

(发符)节选

经韵旋律：サ2 2 3 2 | 4/4 1 3 5 2 3 1 7 | 6 - - - |
天 地 自 然

笛子旋律：サ2 2 3 3 2 | 4/4 1 - 2 1 21 | 6 - - - |

三弦旋律：サ2 2 3 2 3 | 4/4 1 1 2222 1112 | 6 6 6 6 1 |

2 – 3 3 5 | 2 – 3 6 535 | 6 – 5 6 5 #4 |
秒 气 分
2 – 3 – | 2 – 3 6 535 | 6 – 5 3 2 1 |
2 2 6 3 2 3333 | 2223 2 6 3 6 5555 | 6 5 6 5 6 5 #4 |

3 – – 2 | 1 – 2 5 356 | 5 – 3 2 |
散 洞 中
3 – – 2 | 1· 3 2 1 356 | 5· 6 3 3 |
3333 333#4 3 3 3 2 | 1111 1 6 2 6 356 | 5555 5556 5 6 3 2 |

1 3 5 2 3 2 | 6 – – – | ……
玄 虚
1· 3 2· 321 | 6 – – – | ……
1·111 1116 2 3 2 11 | 6 6 6 3 6 | ……

三弦在苏州弹词中是一件主要的伴奏乐器，尤其在唱腔的句与句的间隔缝隙中，常以一短小间奏过门作补空填充，起“画龙点睛”的作用。（见谱例 84）

谱例84

苏州弹词

《杜十娘》节选[14]

三弦 0 | 0 0 | 0 0 5 | 0 0 | 0 0 |
唱腔 0 1 | 3 1323 | 532 1 | 3523 4325 | 3 3523 |
在 中 途 抛 弃 卖 奴 身

0 1235 | 231 0 | 0 0321 | 0 0 | 0 0 | 0 3123 | 5 ……

1· 0 | 0 3 | 35231 | 3 535 | 6 53 1566 | 5· 0 | 5 ……

形 同 禽 兽 没 良 心

苏州道乐中，三弦在经韵的伴奏上也有异曲同工之妙。像谱例6、7、13、16、25、30、32、37等经韵中，时有与苏州弹词相类似的“点睛”之笔。

其二，吐字归韵特点。

中国汉语是一种单音节文字，每个字都由声母、韵母和字调三个部分构成。[15]而且，每一个单字大都具有一定的独立含义。因此，传统的各类表演艺术，特别重视咬字吐音的重要性。所谓“吐字归韵”，就是在歌唱时的吐字过程中，将韵母（字尾）唱得恰到好处，收到自然熨帖。戏曲、曲艺中常说的“字正腔圆”、“腔随字转”等“行话”，就是说明“吐字归韵”的一些技术性特点。

苏州弹词非常重视这一“归韵”技巧，通常在有拖腔处，少用衬字（词），而多以“吐字归韵”行腔，如谱例85[16]。

谱例85

6· 1 6 1 | 3 2 2 2 2 | 2 0 3 2 – | 1· 6 5 – | ……

捧 出 桂 花 酒 桂 花 酒

(Hua……….a)

2 2· 2 7· 2 7276 | 5· 6 1 – | ……

忠 魂 舞

(W en n……)

上例中的“花”（Hua）和“魂”（Wen）二字，[17]都利用其韵母（字尾）来拖腔，拖腔中分别归韵到“u、a”和“en、n”几个韵母之上，缓缓而唱，渐渐归韵，具有苏州弹词的个性色彩。

苏州道乐的经韵唱诵中，与苏州弹词相似的一个特点是，拖腔之处较少使用衬字（词），而以“吐字归韵”行腔者居多。这一特点与其他宫观经韵音乐也不相一致，[18]形成了苏州道乐自己的特色。仅举一例略作说明。（见谱例86）

谱例86

香 供 养

（发符）节选

……2 - - - | 5. 3 5 3 2 1 | 2 - - - | 2 - - - |
烟 散
(S e e…… e

2 - 3 3 | 1 1 2. 3 1 2 | 3 3 5 6 2 1 2 6 | 5 - 6 5 3 5 3 |
e…… e e……)
十

2 - - - | 2. 3 2 1 2 3 | 2 - - - | (七. 个 打 个 当 打 扑 |
方
(Fong ong…… ong

七) 1. 7 6 5 #4 | 3 - 2 3 | 5 - - - | ……
ong…… ong……)

由谱例86可见，纵然法器在拖腔间歇中有伴奏（见12—13小节），也未能中隔被“咬住不放”的“归韵”。显然，在“吐字归韵”这一特点上，苏州道乐与苏州弹词的共同因素是客观存在的事实。

三、与苏南吹打的关系

苏南吹打是流行在苏州、无锡一带的一种“吹打乐”形式。所谓“吹打乐”，即是以吹管乐器为主的“吹”乐器与锣鼓等“打”乐器相配合演奏的器

乐形式。

苏南吹打这一器乐形式，在“堂名”及民间一些吹打班社中称为“吹打曲”，在道家（即道教）与僧家（即佛教）间称为“梵音”。“吹打曲”与“梵音”是何种关系，早年，杨荫浏等作过如下解释：“将吹鼓手（指民间吹打艺人，引者注）们间与僧、道们间所用的抄本乐比较一下，便见得：他们所用的套头大曲，大部分是相同的；同一套头里面多个曲牌的排列方法，慢板、中板、快板的先后次序，‘鼓段’安插的位置，以及同一曲牌中旋律的进行，大体上也是相同的。因此，‘吹打曲’与‘梵音’是同一种乐曲在两种不同环境中间所给予的不同名称”。[19]

至于“吹打曲”与“梵音”这两个名称中间，究竟哪一个名称可信为原有的，哪一个名称可信为后改的，杨氏的回答是：“‘吹打’是原有的名称；‘梵音’二字，则显然是僧、道二教，在利用了民间的这类音乐之后，为之硬戴上去的一种宗教式的帽子。现在农村熟悉这种音乐的艺人，根本不知道另有‘梵音’这一古怪名称，他们只知道‘吹打’。将道家所传手抄的‘梵音’工尺谱，和农村艺人间幸存的少数‘吹打’工尺谱一比，见得有些曲调，如【雁儿落】之类，是双方都有，而且是相同的；有些曲调，如【四边静】、【花信风】、【到春来】等则只有农村艺人的抄谱中有；至于道教所有的谱中，民间艺人没有的，究竟是些什么，则因为兵火之后，民间艺人的谱散失太多，暂时还不容易明确知道。”[20]继而又明确提出，从两者的体式和演奏风格可以清楚看出，“农村所谓‘吹打’与道教所谓‘梵音’完全是一个东西了。因为能演奏的道士就是农民，所以我们有理由推想，道教的‘梵音’根本就是从农村音乐中吸收到了宗教里面去，而改掉了原来的名称的东西。原来的名称是‘吹打’。”[21]

从音乐形态上，拿苏州道乐同苏南吹打曲作比较，确有许多方面有相同或相近似之处，现举几例如谱例87—92。

乐器组合方式类同

苏南吹打乐，从表现形式上看，属于“细吹锣鼓”类，[22]其主要乐器配置为笛（兼用箫、笙等）、二胡（兼用板胡）、三弦（兼用琵琶等）等；打击乐

器有同鼓、板鼓、点鼓、板、云锣等。这一乐器配置，与苏州道乐演奏过场曲牌时的乐器配置，几乎是完全一样的。且都以笛为主旋律乐器。

鼓技运用相似

以不同的速度变化，不同的敲击方式所演奏的丰富多彩的鼓段，是苏南吹打乐的显著特点之一。鼓段在道乐中的运用，如第一章所述，也是苏州道乐的一大特色。据已故无锡伙居道士伍一鸣的考证，苏州、无锡一带道士所演奏的鼓段，是从民间吸入的。他言道，清代初，江南道士继承了“十番鼓”鼓曲，将过往“发擂”所行的“法鼓三通”，运用“十番鼓”的技术发展成慢、中、快三个由鼓独奏的鼓段。鼓段中诸如“急急大排”、“跳金门槛”、“鹤吃食”、“鲤鱼扑水”、“蝴蝶双飞”、“倒山墙”、“虎头摇”、“海底翻”等，在道乐中都有运用。[23]苏州道士所用鼓段及击鼓技术，与民间吹打乐基本相同。

同名曲牌曲调相同近似

大多数在苏州道乐中演奏的曲牌，与同名苏南吹打乐曲有相似关系。略举几例如下：

进表仪式中，入天师殿时所奏的【一封书】曲牌，及【开天符】经韵唱诵前所奏的【一封书】曲牌，与苏南吹打乐中的【一封书】曲牌，差不多一模一样，见谱例87。

谱例87

苏南吹打【一封书】：[24] 6’ 3’ 3 2· 5 | 3 -’ - 231 |

苏州道乐【一封书】：[25] 6 ˇ 3 ˇ 3 2 1 2 | 3 - 2 161 |

6 1’ 1· 32 12 | 3 - 0 6136 | 5· 6 1 35’6· 36 5·32321 |

6 - 1 2 | 3 - - - ˇ | 5 1 6 565 |

3· '5 2162 1· 3 25353 | 5.. 6 6· 6 |

3 – – – ˇ | 6· 7 5 ˇ 5 3 2 12 |

5 3 2' 3·561 5'62 | 1 – ' 1· 2 3235 | 2· 3'5 32 1 03 2 16 |

3 – ˇ 3 5 232 | 1 – – – ˇ | 2 – 1· 2 |

5' 3561 2 3 2321 | 6 – ……

1· 2 6 ˇ 5· 4 3 5 | 6 – …… （后接唱经曲）

另一多次用于经韵结尾的道乐曲牌【一封书】，是谱例87【一封书】的变体，旋律形态上，与苏南吹打曲的【一封书】亦大体近似。（见谱例88）

谱例88

苏南吹打【一封书】：[26] 2/4 6 3 | 3 6 1 | 3 5 3 | 3 5 3 |

苏州道乐【一封书】：[27] 2/4 2 6 | 3· 5 3 2 | 1· 2 3 6 | 5· 2 3 6 |

5 3 1 | 2/4 2 1 1· 5 | 6 2 3 | 1 5 i | 6 ‖

3/4 5 3 3 2 1 | 2/4 2 i 6 5 | 6· i 5 #4 | 3 5 2 12 | 6 ‖

还有如【清江引】、【效丈】、【大开门】、【金字经】等道乐中运用的曲牌，与苏南吹打的同名曲牌，都有近似旋律特征。（见谱例89—92）

谱例89

苏南吹打【清江引】：[28] 1/4 1 3 | 2/4 2 1 i 6 | 5· 6 |

苏州道乐【清江引】：[29] 1/4 2 2 | 1 6 | 2/4 2 56 5532 |

6556 | 23 16 | 535 | 51 21 | 61 25 | 32 13 | 2 – | 2 0 | ……

5 6 1216 | 5 1 21 | 6. 1 653 | 2 – ‖

谱例90

苏南吹打【效丈】：[30] 1/4 2 3 | 2/4 2 1 6 | 1' 2 1 | 2 3 1 2 |

苏州道乐【效丈】：[31] 2/4 2 3 | 2 – | 1 2 676 | 1 – | 2 12 | 2 – | 162 |

3 5 | 3 5 2 3 | 1 0 6 | 5 1 1 | 6 …… |

3 – | 3 – | 2. 3 565 | 3. 5 352 | 1 – | 1 – | 5 61 | 2 12 | 6 – |

谱例91

苏州吹打【大开门】：[32] 3 2 | 1 61 | 2' 3 | 2 12 | 3. 2 | 1 2 1 |

苏州道乐【大开门】：[33] 3 2 | 1 13 | 2 3 | 2 12 | 35 32 | 1 16 |

1' 2 | 21 5 | 6 –' | ……6 1 | 2 3' | 21 6 | 5 – ‖

16 2 | 21 65 | 6 – | ……6 1 | 2 3 | 21 6 | 5 – ‖

谱例92

苏南吹打【金字经】：[34] 2/2 1' 3' | 2 –' 23 17 | 6.' 7 6. 75 |

苏州道乐【金字经】：[35] 2/4 1 35 | 2 – | 2. 3 165 | 6 – | 61 55 |

6 1' 1 2 12 | 3 2 5' 3 5 2 12 | 3. 2' 1 3 2 12 |

6 2 1 6 | 1 6 2 | 3 5 | 5 3 2 31 | 3. 4 3 2 | 1 6 2 |

3· 2 323 | 3 –' 325 | 6 i 5' 35 2 32 | 1 – ……

3 – | 3 – | 3 – | 3 535 | 6 675 | 3 216 | 1 – ……

相同的“隔凡”手法

“隔凡”是苏南吹打乐中，一种旋律变奏手法，意即在用工尺谱记写的曲调中，将全曲所有的“工”音，一律改奏成“凡”音（即是将简谱记录中的“3”音一律改奏为“4”音。）曲调经过“隔凡”以后，虽然于旋律上只是一个音的变化，但实际上已改变了调性。通常来说，只要有“隔凡”手法出现一，曲调都会有调性上向上方四度（或说下方五度）转移的变化，即普通所说的转入下属调。例如“隔凡”以前的原调为C调，“隔凡”以后的新调即为F调了。

这一“隔凡”手法，在苏州道乐中也有运用，而且，笔者接触到有转调现象的苏州道乐，一般使用的都是“隔凡”手法，也就是笔者在第四章音乐形态分析时所说的苏州道乐调性变化上，向上方四度转移的规律性。举例来说，谱例9《香供养》一韵，起首原调为上字调（即降B调），自第24小节开始，运用了“隔凡”手法，将“3”音唱成“4”音，从而调性上由原调上字调（降B调）转入到了新调凡”字调（降E调）。（见谱例93[36]）

谱例93

原调上字调（♭B调）： 5· i 6 65 | 3· 6 56 35 | 6 6i 2̇ 3̇2̇ |

隔凡上字调（♭B调）： 5· i 6 65 | 4· 6 56 45 | 6 6i 2̇ 4̇2̇ |

新调凡字调（♭E调）： 2· 5 3 32 | 1· 3 23 12 | 3 356 i6 |

i – 2̇i 6i6 | 5 – – – | 3 – 35 6i | 5 ……

i – 2̇i 6i6 | 5 – – – | 4 – 45 6i | 5 ……

5 – 65 353 | 2 – – – | 1 – 12 35 | 2 ……

同样的例子还可见谱例32《瑶坛偈》的几处转调部位。

通过上述诸例之比较，可明显感知苏州道乐与苏南吹打乐的相同和近似关系。有关两者间谁影响谁、谁吸收利用谁的关系问题，无论是道士们所称“由‘堂名’中学来的”，还是杨荫浏等先生的考证，苏州道乐吸收利用了苏南吹打乐，或按杨荫浏等先生所说来自于苏南吹打乐，[37]似乎是无可非议的事实。然而，在肯定现阶段苏州道乐部分接受有苏南吹打乐之影响的前提下，就两者之谁先谁后的渊源关系，笔者仍有几点存疑。

其一，在第一章中笔者提到，早先，苏州道士曹希圣曾于清嘉庆己未年（1799年）编印有《钧天妙乐》、《古韵成规》、《霓裳雅韵》共三套五集（其中《钧天妙乐》分上、中、下三集）之道乐谱，一这套乐谱为专供笛子演奏的“笛曲”。有关此乐的渊源，曹本冶在序文中称其“历久难稽”（第一章已转录序文），按曹氏所说，在年代上，我们会发现其比盛行于明末清初的苏南吹打乐要早。而在乐曲内容上，这一道乐谱集中的许多曲谱与苏南吹打乐是大致相同的。杨荫浏等先生也说：“我们曾收购到一本乾隆辛丑年（1781年）的抄本，叫做《钧天妙乐》，这书中所包含的曲调，大部分与我们‘翻译原始谱’（指民间艺人的手抄工尺乐谱，引者注）中所列的散曲相同。”[38]这里，有一个问题引人注意，即是，且不谈曹希圣序文中提到的有关道乐的历史，比较起来看，比苏南吹打乐久远，仅就乐谱的使用形式来看，可见得，曹希圣所辑之谱为“笛曲”，是供笛子演奏所用的。而苏南吹打乐为合奏形式，其中不少乐器，如二胡、唢呐等，分别于唐宋及明代以后才在民间普遍使用，尤其是唢呐，在民间的广泛使用大约在明正德年间（1506－1521年）。[39]由此可见，即使认定从苏南吹打的某些曲牌名称上，可看出与唐宋时代的某些音乐素材有关联，从而推论其源于唐宋时代的话，[40]在乐器的使用上，尚有一个不同时代加入不同乐器的历史过程。“曹谱”（曹希圣所辑道乐谱的俗称）只言其“追仙传耳”（见“曹谱”序文），只字未提与苏南吹打乐之任何关系，而相反，不同时代出现之乐器所组合成的苏南吹打乐，却于曲调上与专供道乐演奏的“笛曲”相同，是否真的是道乐来自于吹打乐，令人生疑。

其二，在考证“吹打曲”与“梵音”之关系时，杨荫浏先生称，由于能

演奏“吹打”和“梵音”的道士就是农民，因此“梵音”就是从农村音乐中吸收到宗教里面去的，只是给了“吹打”一个“古怪”的名称——“梵音”。[41]这里又出现了一个令人生疑的问题，既然“吹打”与“梵音”是“一个东西”，演奏者又是亦道亦农的农民，若无需要或说内容上有区别，何苦将“同一个东西”，又多加一个“古怪”的名称？多此一举其意何在？事实上，杨等先生在说“吹打”与“梵音”是“一个东西”的同时，也说道民间有些曲调，如【四边静】、【花信风】、【到春来】等，在道教中没有，而道教也有些不知其详的曲调，在民间没有。[42]可见得，“梵音”与“吹打”不完全“是一个东西”。

提出上述疑点，笔者无意诋毁道乐受影响于民间音乐的事实，而是考虑到，辩证地看，相互联系着的事物，可能存在着相互影响的多重关系。因此，历时性地看待两者之先后顺序；共时性地探讨其主从关系，在研究中似显得尤为重要。然而，苏州道乐的系统性研究尚有待于深入，受困于主客观上对苏州道乐及苏州地方民间音乐认识的局限，上述疑点，是为问题的提出，系统性探讨还有待时日。

四、与昆曲的关系

苏州道乐在曲牌和经韵两个方面，都与昆曲有相似共性特征。

就曲牌方面，苏州道乐的曲牌，一部分与苏南吹打曲有联系，另一部分则是与昆曲的曲牌有联系。例如，谱例42《步罡》，是一段由多个曲牌联缀而成的器乐曲，第1—66小节是曲牌【金字经】，旋律形态与苏南吹打的同名曲牌类同。从67小节起，至第98小节，是曲牌【中风韵】，这一曲牌与昆曲曲牌【中风韵】，好似同宗姊妹，见谱例94。

谱例94

昆曲【中风韵】：[43] 1 2 3 | 1 2 1 | 6 1 5 4 | 3 - ∨ |

苏州道乐【中风韵】： 1 1 2 | 1 - ∨ | 6 615 | 3 - ∨ |

3 2 3 5 | 6 1 5 1 | 6 6 6 5 | 6 – ∨ | 5 6 1 ∨ | 6 1 5 |

3 5435 | 6 615 | 6 – | 6 – ∨ | 6 i | 2 i |

1 2 3 2 | 3 – | 6 5 6 1 | 5 5 5 5 | 1 2 3 2 |

3/4 6i5 32162 3 | 2/4 5 – | 6 7 676 | 5 6 2 | 1 6 2 |

3 1 2 | 1 6 5 | 3 – ∨ | 2· 1 6 1 | 5 – |

5 i | 6 675 | 3 – ∨ | 2· 3 216 | 5·612 615 ∨ |

4· 5 | 6 1 5 | 6· 5 | 6 – ∨ | 2 3 2 1 | 6 – ∨ |

4· 5615 | 6· 7 | 6 – | 6 1 2 | 3 2315 | 6· 5 |

6 1 | 2· 3 5 | 5 55 3 2 | 1 – | 7 6 5 6 | 1· 2 :‖

6· 213 | 2· 3 5 | 3· 5 3 2 ∨ | 1 1216 | 5 6 2 ∨ | 1 – ‖

谱例23《三献酒》之二和谱例24《三献酒》之三，差不多是昆曲曲牌【万年欢】的原样照搬，见谱例95、96。

谱例95

昆曲【万年欢】：[44] i 65 | 3 56 | i 65 | 6· ∨ i | 2 i 65 |

苏州道乐【三献酒】之二： i 65 | 3· 656 | i· 76i53 | 6· i | 23i765 |

3 5 1 | 6 5 1 2 | 3 – ˇ | 3 5 5 2 | 3 5 6 1 | 5· 6 5 | ……

3 56561 2 | 6 5 132 | 3 – | 3 5 5632 | 3 5 651 | 5 – ‖ ……

谱例96

昆曲【万年欢】:[45] 2 1 1 2 | 1 – | 2 1 6 5 |

苏州道乐《三献酒》之三：2 1 1 23 | 1· 35 | 231 6153 |

6 – | 5 1 7 6 | 5 – | 6 5 3 2 | 3 – ˇ |

6· 7 6 | 56126 6 | 5· 6127 | 6 5 132 | 3 – |

2 5 4 3 | 2 – | 3 2 1 2 | 1 – | ……

2356 4 3 | 2· 3 5 6 | 3 6 1623 | 1 – ‖ ……

经韵唱诵中，也吸收有昆曲的内容，谱例40【新水令】是典型的一例，其不仅于旋律形态上与昆曲【新水令】相似，连间中打击乐的敲击部位都完全一样，见谱例97。

谱例97

昆曲【新水令】:[46] サ 3 2 ˇ 1 2 3 3 – （一击）

按 龙 泉

苏州道乐【新水令】：サ 3 5 ┆ 6 6 ┆（仓仓）┆

彩 云 中

i ˇ2 3 i 7 6 – （一击） 3. 2 5 ˇ6 3 2. 3 1 2

血 泪 洒 征

i 7 6 ¦ 大七（大） 3 5 ¦ 6 3 2 ¦

降 下 一 功

3 – （二 击） 6. i5 6 ˇi 7 6 ˇi 5 4 3 ˇ – （一击）

袍 恨 天 涯

3 （仓 ¦ 台仓 ¦ 台大七（仓）¦ 6 5 4 ¦ 3 （仓）

曹 离 雕 鞍

6 ˇ1 ˇ2 3 3 2 1 7 ˇ6 – （二 击） ……

一 身 流 落

2 2 1 2 ¦ 3 2 1 7 ¦ 6 （仓 ¦ 仓） ……

临 欢 笑

有学者对昆曲旋律形态做研究时，曾以主腔朴素形式，（意即最典型的简明骨干形式，引者注），对昆曲的主腔形态作了概括。[47]从这些概括出来的主腔朴素形式中，我们可以发现其与活跃在苏州道乐韵曲中的骨干音，有诸多相似之处。例如昆曲《二郎神》曲牌里的主腔朴素形式，共有五种基本形态。[48]（见谱例98）

谱例98

甲式：	3	6 5		3	–	‖
乙式：	5	6 5		3	–	‖
丙式：	2	1		6	–	‖
丁式：	5	6		–		‖
戊式：	1	–	| 3	– 3	–	‖

这五种基本形态在苏州道教科仪音乐中，可谓俯首皆是。相类似此种昆曲与苏州道乐的关系，不乏多见，从谱例2—46的乐谱中，我们可以随处感觉到这一特征。

第二节　苏州道乐与苏州民间俗乐之关系的社会文化背景

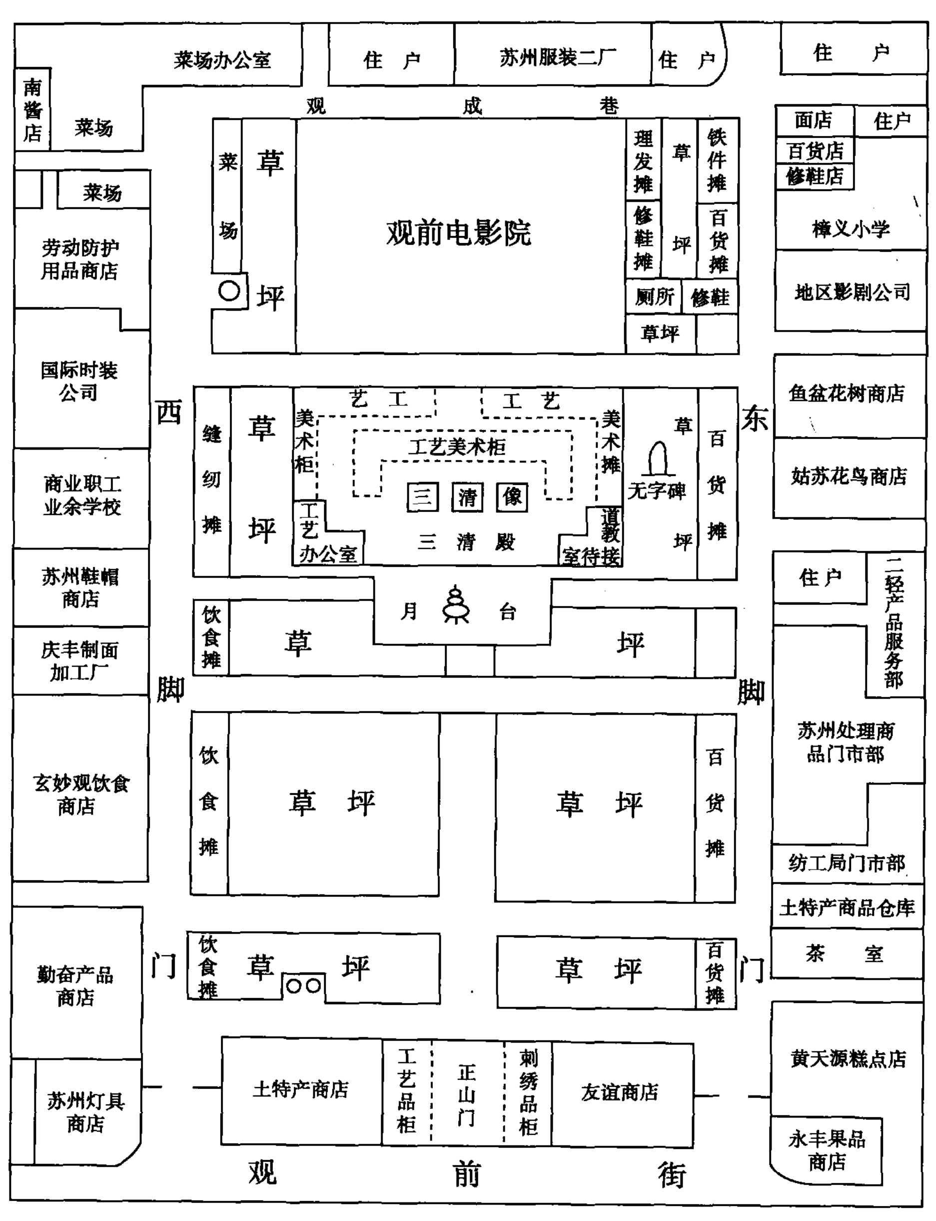
一、地理环境因素

提起道教宫观，人们首先想到的是三山五岳，洞天福地的“世外桃源”，或是林茂山深、曲径通幽的仙亭琼阁。不错，一般而言，大多数的道教宫观都建筑在重山峻岭之中，特别是全真道中被称之为“十方丛林”的一些道观。所谓“十方丛林”，就包含有居于“丛林”之中的意思。

玄妙观则是部分建筑于都市之中的道观之一。

自有“玄妙观”一词出现，它几乎从始至今就与苏州的市井文化相联系着。它不仅是一个念经拜忏，举行各种宗教仪式活动的道教宫观，更是一个各色品种样样齐全的传统集市。

据苏州史志记载，[49]玄妙观中的集市是有悠久传统的，《警世通言》中《无碍居士序》有云：“吾顷从玄妙观听说三国志来。”可见，玄妙观在明天启年间（1621—1627年）已有露天书场之类。[50]至清代，相传庙会赶集甚盛，先是一些不固定的零星摊贩，而后逐渐在观内设摊开店。店摊的加多与游客的增长互为因素，日久，俱臻兴盛。店摊使用的房屋系向玄妙观租赁，或租地搭屋。商店每月缴房租，摊贩的地租由几个铜元到几十个铜元不等，每天由玄妙观方丈派香伙收取。（见图7）



菜场办公室
住 户
苏州服装二厂
住 户
住 户
南酱店
菜场
观 成 巷
菜场
草坪
观前电影院
理发摊
修鞋摊
草坪
铁件摊
百货摊
厕所
修鞋
草坪
面店
住户
百货店
修鞋店
樟义小学
地区影剧公司
菜场
劳动防护用品商店
国际时装公司
西
缝纫摊
草坪
艺 工
工 艺
美术柜
工艺美术柜
美术摊
三 清 像
三 清 殿
工艺办公室
道教接待室
草坪
无字碑
百货摊
东
鱼盆花树商店
姑苏花鸟商店
商业职工业余学校
苏州鞋帽商店
庆丰制面加工厂
饮食摊
草
月 台
坪
住户
二轻产品服务部
脚
脚
玄妙观饮食商店
饮食摊
草 坪
草 坪
百货摊
苏州处理商品门市部
纺工局门市部
土特产商品仓库
门
饮食摊
草 坪
草 坪
百货摊
门
茶 室
勤奋产品商店
土特产商店
工艺品柜
正山门
刺绣品柜
友谊商店
黄天源糕点店
苏州灯具商店
永丰果品商店
观 前 街

图7 玄妙观平面示意图

玄妙观的商店和摊贩吃的用的都有，名目繁多。吃食店摊最多，日用品包括小百货店、鸟笼店、杂品摊、玩具摊、瓷器店、文具店、烟兑店、药房，以至照相馆、车行，出售蛇、龟、金鱼、鸟、蟋蟀等动物的小摊，再加上医卜星相、江湖杂耍，举凡玄妙观空地所在，都挤得满满的。

除了五花八门、品种繁多的饮食外，玄妙观三清殿内是传统的年画市场，靠墙、面东、面西、背北、团团一圈，都设有书画摊，出售各种画张以及对联、立轴等。每当春节、春秋香汛，[51]更是门庭若市，生意兴隆。

正山门东西两侧，自1928年改建为三层楼房，其底层都是商铺。东侧二楼曾开过茂苑茶室，沦陷时期改为美琪电影院，抗日战争胜利后则为大东茶室，大东电影院。西侧三楼曾开过鸿运咖啡馆、皇宫舞厅，后改为歌场兼舞场，有时还演出越剧、话剧、滑稽、相声、独角戏等等。

观内还有江湖杂耍和医卜星相。杂耍有变戏法、木偶戏、耍猴戏、看西洋镜、套藤圈、唱小热昏、卖拳头、说露天书等等。

1949年以后，政府对于医、卜、星、相、江湖杂耍等分别情况，加以整理和取缔，陆续安排他们转业。小商小贩组织成立摊贩公会。1956年时，原有的摊店，有的成为公私合营，有的成为合作经营。1956年5月动工修建玄妙观之前，百余家店摊迁出了玄妙观广场。新的商店分布于东西两侧，使玄妙观传统集市继续保持。

1979年以后，一大批个体经商户进入了玄妙观摆摊设点，使玄妙观的传统集市又增添了新的色彩。上附80年代初期玄妙观市场的大体状况图。[52]

在这种环境因素之下，苏州道士们从事其宗教活动可谓是闹中取静，在琳琅满目的集市中划留给自己一方净土。然而，纵然是于主观背景上，道人们很清楚他们与周围环境之间的关系，道人就是道人，不可与俗人等同视之。在与道众的接触中，笔者也体认到他们处“俗”而不“俗气”的道家风范。但是，客观上而言，长期生活在这样的环境之中，其所见所闻在无意识状态下，所起到的潜移默化的影响，则是不以道人们的主观意志为转移的，其行为方式也就多少会起变化。事实上，日常生活中的道人们的言行举止，都具有一定的都市文化色彩。这一点上，与身居交通不便的深山老林之中的宫观道士相比，是有

很大程度不一样的。因此，我们在看到苏州道乐与苏州地方民间俗乐有着千丝万缕之联系时，不能不说与这一特殊的环境因素有关。且不说道人们是否从这种环境中直接吸收或利用了些什么，单就好尚习惯上而言，道人们至少在这种环境中了解到，市民们喜欢什么，爱好什么，随之，其行为方式在某些方面上，便出现了与民俗习惯的趋同性。

二、民俗习惯因素

在苏州的民俗活动中，有许多是与道教文化相联系的，现摘录部分有关系者，仅作参考。[53]

在“岁月”习俗中，与道教文化相联系者计有：

正月烧十庙香：十庙者，郡县城隍，及本里土地诸神祠是也。男妇之修行者，每于元旦黎明，皆往烧香，必须历十庙而止，既不准复行原路，而又不准过庙不烧香，故每于出发前，预定路线。吴人名之曰烧十庙香，谓可以免将来堕入地狱之苦。归必灶香东厨司命等诸神之前，曰烧回头香。

天生日：正月初九为玉皇诞辰。玄妙观道士设道场于三清殿，名曰斋天。酧愿者骈集。或有赴穹窿山上真观进香者，曰烧天香。

星宿香：自元旦起，比户进香，玄妙观三清殿。殿奉六十星宿像，下书六十花甲子之干支。烧香者就其家人之生年干支，而焚香膜拜于主管星宿座下，曰烧星宿香。

三官素：上元、中元、下元，为三官诞辰。俗以正、七、十月朔至望日，茹素者，谓之三官素。或以月之一、七、十日持斋者，谓之花三官。

过节：贵贱贫富，莫不祭其祖先，俗呼过节。凡节皆然，以清明、中元、下元为鬼节。端午、冬至、年夜，为人节。祭必焚冥镪。镪以锡箔折叠如银锭。新丧终七，而未满周年者，多招释门，羽流，讽经，礼忏，以添冥福。至亲往拜灵座，谓之过新清明节。

轧神仙：四月十四日为吕祖诞日。[54]下塘福济观中，摩肩接踵，曰轧神仙。中医多从此进香。食米粉五色糕，名神仙糕。花市，龟贩，相望于道。又前一

夕居户药万年青叶，散庭除，以致吉祥。

雷斋：六月二十四日为雷祖诞。[55]自朔至诞日，茹素者谓之雷斋，郡人几十八九焉。屠门为之罢业。盖正值天气炎热时候，多以素食者较为卫生，故有此现象也。或有闻雷茹素者，虽当食之顷，一闻殷殷之声，重御素食，谓之接雷素。茹斋之先，戚若友必馈肴馔，以相烟热，谓之封斋。期满又加之，谓之开斋。

打醮：六月中，羽士大忙，或以地区而分，或以职业而分，莫不建醮，以消灾厄。与七月之僧人堪伯仲。故有"六月道士，七月和尚"之谚。醮期以三日至七日，先数日曰薰坛，后数日则有法事。且办素筵，里人各出份金，推一二司事理其事，曰醮会。吴语建醮曰打醮。

斋田头：七月半为中元节。农家祀田神，各具粉团、鸡黍，瓜、蔬之属，于田岸交错口，再拜而祝，谓之斋田头。

灶君诞：八月初三为灶君生日。家户具香烛，素馐，祀之，是日亦有茹素者，曰灶王素。

婴儿出世，"吴中有小儿寄名神佛之俗。大半以初生夭折，如寄名于神佛，则邪魔不敢试其技，乡里多信之。先是其亲至庙烧香，用红布或绸制囊置小儿年庚万年青叶副之，俗名寄名袋，悬佛龛角上。自是以后，每旧历年终，庙祝备饭菜送小儿家，曰年夜饭。至所寄名之神佛，以观世音及关羽为多。"[56]

概括苏州之风俗，有言道："吴俗信鬼祟巫，好为迎神赛会，春时搭台演戏酬神，五六月间，妄言五方神降灾侵，或奉刘猛将以祈田事，广募金钱，哄动闾阎，无赖推一人为会首，毕力经营。百戏罗列，声容竞异，花香烟霭，缤纷于鸾旗、龟鼓、凤笙、龙笛之间，淫靡而易生祸。"[57]

民俗中有如此多方面的神道信仰，可谓为苏州道士行法布道提供了一个广阔的天地。尤其对那些亦农亦道的伙居道士而言，民俗中的这一神道信仰，某种意义上讲，是他们维持生计的基础。民俗中，庶民百姓少不了道士祈禳、打醮的形式，来表达他们的宗教感情，使他们的信仰在具体行为中得以表现；道士则以民间有这种道教信仰，作为道教扎根于民间的基本条件，两者互为关系，相辅相存。一方面，道教不断地从民间习俗中吸取养料，如采纳民间的巫

术、祭祀等法术，并纳入自己的系统，固定下来。另一方面，道教又对中国民间，尤其是农村的信仰习俗起着持续的、稳固的有时是十分有力的影响，在某种程度上指导着民间的信仰和习俗。从这一角度上理解，道乐与俗乐的种种相关联因素，实际上是道教与民俗内在相连之关系上的一个表象。

注 释:

①资料源于石琪主编：《吴文化与苏州》，同济大学出版社，1992 年版，参见第 3 - 16 页。

②见中国舞蹈艺术研究会编:《苏州道教艺术集》，1957 年油印本，第 76 - 77 页。

③④张凤麟:《苏州道教音乐浅析》，载《中国道教》1990 年第四期，第 11 页。

⑤以上内容皆据口头访问资料所录。

⑥此资料为苏州市文联编：《苏州民族民间音乐集成》，1984 年油印。该套集成包括：《苏州民间歌曲》（上、下两册）、《苏剧》、《昆曲》、《评弹》、《苏州吹打》、《十番锣鼓》等。

⑦⑧曲调引自苏州市文联编:《苏州民族民间音乐集成》的《苏州民间歌曲》（上册），第 1 页。

⑨同⑦⑧，第 9 页。

⑩同⑦⑧，第 6 页。

⑪有关苏州弹词的历史渊源众说不一。苏州市文联所编:《苏州民族民间音乐集成》“苏州弹词音乐”，称苏州弹词兴起于明末清初（笔者所引即是）；而连波所著《弹词音乐初探》一书则说:“弹词可能是从唐代的有说有唱的变文形式中蜕化而来”，并说“元末杨雄桢所作的《四游记弹词》，是现知最早以‘弹词’命名的唱本。”见该书第 11 页，上海文艺出版社 1979 年版。

⑫清代弹词“前四大家”系嘉庆年间（1796—1820 年）的陈遇乾、姚豫章、俞秀山和陆士珍；“后四大家”系同治年间（1862—1874 年）的马如飞、姚似章、赵湘舟和王石泉。

⑬参见连波:《弹词音乐初探》，第 164 - 179 页。

⑭出处同上，第 179 页。

⑮声母、韵母系音韵学术语。声母指一个汉字音节开头的辅音。韵母指一个汉字的音节除声母以外的其余的音素。字调，也称声调，主要由一个音节内部的音高变化构成。如“阴、阳、上、去”等字调。

⑯连波：《弹词音乐初探》，第138页。

⑰谱例括号中的拼音，据苏州当地方言发音而注。

⑱笔者所知的诸如武当山、龙虎山、北京白云观、西安八仙宫等地的经韵唱诵，多有"啊"、"哪"、"呀"、"哎"等衬字，不使用衬字作拖腔者寡，即使有之，也不像苏州道乐将字韵归分得如此明晰，作"归韵"行腔，而是声母韵母在行腔之中不作严格区分，似处于一种含混状态。如闵智亭道长传谱之"全真正韵"，即具有这一特点，见史新民主编：《全真正韵谱辑》，中国文联出版公司1991年版。

⑲杨荫浏、曹安和合编：《苏南吹打曲》，音乐出版社1957年版，第11页。

⑳同⑲，第12页。

㉑同⑲，第13页。

㉒高厚永作此分类。见其著：《民族器乐概论》，江苏人民出版社1981年版，第36页。所谓"细吹锣鼓"，系指用竹管主吹并配以锣鼓，有时吹中并辅以弦索的一种吹打乐形式。

㉓参见伍一鸣：《江南道教音乐的由来和发展》，载《中国道教》1989年第1期，第42页。

㉔谱例引自杨荫浏、曹安和编：《苏南吹打曲》，第48－49页。

㉕见谱例30起首曲牌。

㉖见谱例6、13、25、32等经韵尾部曲牌。

㉗同㉔，第235页。

㉘同㉔，第106页。

㉙见谱例7、9韵尾曲牌。

㉚同㉔，第169页。

㉛谱例31起首曲牌。

㉜谱例引自苏州市文联编：《苏州民族民间音乐集成》的《苏州吹打》，第59页。

㉝谱例40尾声曲牌。

㉞同㉔，第97页。

㉟谱例42起首曲牌。

㊱见谱例9第27—33小节，该处以转调方式记谱为凡字调（降E调）。

㊲参见杨荫浏、曹安和编：《苏南吹打曲》，第11－13页。

㊳同上，第43页。

㊴参见《中国音乐词典》，人民音乐出版社1984年版，第380页。

㊵杨荫浏、曹安和在《苏南吹打曲》一书中，有此论点，见该书第42－44页。

㊶同㊲。

㊷同㊵，第 12 页。

㊸谱例引自高景池传谱、樊步义编：《昆曲传统曲牌选》，人民音乐出版社 1981 年版，第 2－3 页。

㊹同㊸，第 11 页，第 17 小节起。

㊺同㊸，第 1 小节起。

㊺同㊸，第 97 页。

㊼参见王守泰：《昆曲格律》，江苏人民出版社 1982 年版，第 119－120 页。

㊽同上，第 120－121 页。

㊾见苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编：《苏州史志资料选辑》，1986 年，内部发行。

㊿同上，第三辑，第 171－179 页。以下所引相关资料同此注。

51 “香汛”，意即香客（道教信善人等）聚集官观的高峰季节。

52图纸转引同㊿，第 180 页。

53所摘民俗资料，引自周振鹤：《苏州风俗》，国立中山大学语言历史研究所 1928 年印行出版，上海文艺出版社 1989 年影印。

54 “吕祖”，系道教神仙吕纯阳（吕洞宾）的尊称。

55 “雷祖”，系对道教之雷神的尊称。

56同54，见第 85 页。

57同54，见第 80 页。

第六章　苏州道教科仪音乐之文化分析

第一节　音乐概念与音乐价值观念

在田野考查中，有一个现象引起笔者的注意，即是，在科仪进行的过程中，大部分的经韵唱诵都有乐器和法器跟腔伴奏，而其中有几首经韵却只用法器随腔击节，不用乐器做伴奏。[①]从音乐诸要素看，这几首经韵与其他使用乐器伴奏的经韵没有什么分别，而且，这几首经韵在音乐形态上也与其他经韵有共通性因素（此已在第四章中作过分析）。那么，何有这伴奏上的不同对待呢？带着这一问题，笔者访问了担任乐器伴奏的几位道长，道长们说，这几首经韵是“神圣”的，是法师做“功法”用的，所以不用乐器伴奏。至于为什么“神圣”的，做“功法”用的经韵不使用乐器伴奏，道长们只说是历来如此，未作过多解释。如此看来，这一现象实际引发了一个音乐概念与音乐价值观念的问题。亦即音乐是什么？音乐是以什么样的方式和基于什么样的目的而存在于道人的概念之中的？

一、音乐的概念

说到“音乐”这一概念，一般是指通过有组织的乐音所形成的艺术形象，表达人们某种思想感情，反映社会现实生活。音乐是表演艺术，必须通过演唱、演奏，才能为听众所感受而产生艺术效果。音乐基本表现手段为旋律和节奏，其他重要手段有和声、复调、管弦乐法等。音乐可分声乐和器乐两大类，

也可按体裁、形式分为歌曲、合唱、交响曲以及丝竹、吹打、说唱音乐等。音乐又往往与诗歌、戏剧、舞蹈等相结合而成为歌剧、舞剧，戏曲等综合艺术。[②]概念上讲，上述即是我们一般作为艺术来欣赏的所谓“音乐”。

在民族音乐学领域，“音乐”这一概念多有讨论，而且，当“音乐”被放置到研究对象的环境和文化中去审视时，“音乐”的概念随之有各种各样的不同解释。

例如，安东尼·西格（Anthony Seeger）在讨论音乐概念时就曾说道：音乐是什么？音乐的音频录音或许告诉我们，音乐就是音乐。但是，音乐远远不止是音乐，我把音乐定义为一种“意图”（intention），这种“意图”使得某些音响被称作“音乐”（或类似于我们称之为“音乐”的某些人为结构的音响）。要系统地阐述被某特定人群的成员所接受的“一连串的声音”何以被叫做“音乐”（或类似的其他叫法），无疑是需要才能的。音乐是发声工具的组织和运用，音乐是用发声物体制造音响和为音响伴奏。音乐是随着对表演的实施、欣赏和参与而激发起来的情感。音乐是音乐，但音乐也是意图和认识，它既是音响结构和形式，也是感情和价值。社会成员们创作、学习和表演音乐，并对之产生反映，因此，音乐是由社区成员创造的，以有组织的声音为媒介的信息交流系统，这一系统被用于成员之间的交流沟通。[③]

安东尼·西格还引用卢梭（Jean Jacgues Roussau）在其早期一本《音乐大辞典》（Dictionnaire de musique）里对音乐的解释，说明了音乐的多重意义。[④]

在辞典的开头，卢梭对音乐的定义取的是音乐表演的角度：音乐是按照能愉悦人的听觉的方式组织起来的乐音构成的一门艺术。这个定义强调的是表演。但在后面的正文里，为了让读者多少能辨别不同人群（种族）的不同音乐特征，卢梭提供了中国、波斯和加拿大土著的各一首歌曲，以及瑞士“放牧调”（Ranz desVaches）的记谱谱例，并归纳出两个结论。第一个结论是关于音乐法则的普遍性或音乐的物理法则，从这些谱例中，我们可以看到与我们的音乐类同的乐音过程的一致性，换言之即是音乐的记谱，呈现出某些受声学法则支配的相似的声音过程。卢梭从对他记谱的音乐样本的观察，得出来的第二个结论是：这些歌曲对人们的影响，并不仅由于声音本身的物理性刺激效

果，也包括这些声音的听者对之进行的文化解释。为了确立这一观点，卢梭对某一歌曲因其对瑞士籍听众心理上的效应，而怎样被这一群人排斥的事实，进行了描述：

上述那首叫做“放牧调”的歌曲，因受瑞士人普遍钟爱，以至被禁止在他们的军队中唱，以免引发刻骨铭心的痛苦。因为只要听到这首歌曲，士兵们就会痛哭流涕，精神沮丧，甚至死去活来。这首歌会唤起他们回到祖国的强烈渴望。想在这首歌中找出任何能产生如此令人惊奇效果的因素来，都将是徒劳的，这种在外文化听众身上并不会发生的效应，根源于特定风俗习惯、心理反应和其他许多背景因素。当他们听到这首歌时，便联想起上述的一切，并唤起他们的故国恋情，忆起已逝的欢乐，回溯年轻的时光，并记起生活中发生的种种乐事，然后为这一切的失去而顿生酸楚哀伤之情。确切地说，音乐在此情况下不再是音乐本身，而成了一种唤起回忆的符号……。这一例子是如此真实，以至使我们只能从人类的心灵深处，而不是从声音的物理运动，去寻求产生上述巨大影响的原因。

以上阐述，给予我们一个启示，即，音乐作为一个概念来理解时，它既有于声音之物理运动上的表象特征，更有其文化载体的深刻内涵。因此，对音乐概念之认识，仅观照其物理现象上的表征，并据之以解释音乐之概念是远远不够的，还应从非流于表征的文化上理解音乐，去界定其概念如何。对道教音乐概念之理解，也应观其表里（表象形态与里内文化）之双重特征。

“道教音乐”这一概念始于何时，目前无详尽考究。就笔者所知，大约为五六十年代，部分音乐工作者深入到民间做民俗音乐探讨和收集时，同时收集到了一些宗教场合和民俗场合流传的以道教为实质性内容的“音乐”，所以称之为“道教音乐”。从这一概念之名称上可以看出“道教音乐”之界定逻辑：在名称使用者（最初使用者）看来，被称作“道教音乐”的这类事象，是“音乐”事象，这是被作为名称界定之前提而肯定的。“道教”是这一“音乐”事象的范围或说性质的限定，以区别“音乐”这一同类事象的其他种类，诸如“佛教音乐”、“婚俗音乐”、“说唱音乐”、“民族民间音乐”等等。

在道教内部，从古至今鲜见有“道教音乐”这一概念和称谓。从最早有

文字记录的道教音乐史籍来算，北魏道士寇谦之所作《云中音诵新科之诫》，堪称道教第一部“经韵乐章”。[5]是时，寇谦之改此前道教念诵经文以“直诵”为“乐诵”。所以，当时被我们现今看来属于“音乐”的东西，在寇谦之的笔下为“乐诵”，所辑录的内容也多是〔步虚声〕、〔华夏颂〕等“声”、“颂”之类。其后，有不少道内人士、道外文人雅士乃至宫廷帝王，创制了不少的道教音乐，如宋代的《玉音法事》，明代的《大明御制玄教乐章》，以及清末的《重刊道藏辑要·全真正韵》等，都未曾使用“音乐”这一概念和称呼。就是现今，一些深居宫观的老道长，仍不知他们天天念唱的就是“道教音乐”。笔者1989年夏赴武当山做田野工作，与道长们交流时，使用“道教音乐”这一称谓，部分道长不知所云，尽管他们早在1986年就曾接受过“道教音乐”的采录，[6]可他们仍然习惯于说“韵子”不称其为“歌”，习惯于说“牌子”而不说其是“器乐”，管“演唱道曲”为“喊韵”等等。

相比较于全真派道观而言，江南正一派道观所行法事，历来比较重视音乐技艺，如前述，苏州道士自幼就始学吹、拉、弹、打等乐器。从这一角度来看，苏州道人虽未有“音乐”这一称谓，但许多层面上，他们与我们有相同的“音乐”概念之理解。但是，一旦“音乐”与特定的宗教内容联系在一起时，“音乐”的概念也就随之起了很大的变化。举例来说，当我们听到某一道士念经的片断，我们发现该经韵无论是节奏还是旋律，都具有我们作“音乐”理解的因素，我们或许会将其作为“道教音乐”收录下来。而道士却会告诉你，是段经韵与音乐没有任何关系。田野采录中笔者就遇到这种情形：在“发符”仪式进行之前，有一段由表白一人独自念诵的《玉皇经》，在笔者看来，其无论是节奏还是旋律因素，都明显地具有一定的音乐性。可当笔者征求道长的意见，是否将该段经韵收录于“道乐”之内时，道长则说该段经韵没有音乐性，不应作为“音乐”范围收录。这里，反映出一个对“音乐”作何种认识和判断的问题。很显然，笔者界定或判断音乐，是凭耳朵或身体其他器官去感觉认知对象是否具有“音乐”性（即有没有节奏、音高、乐音、旋律等因素），是以“音乐”的物化条件为标准来判断“音乐”的。道人则不然，他们除了有与我们相似的“音乐”之物化标准外，还有不被我们感知的另外

一个判断标准，如同前引安东尼·西格所说的那样，音乐是音乐，但音乐也是意图和认识，它既是音响结构和形式，也是感情和价值。既然如此，接下来要作探讨的是，道人的音乐价值观念是什么？

二、音乐的价值观念

应该说，在音乐的价值观念上，道人们与我们存在着一定程度上的区别和差异。

首先是价值取向上的差异：

一般而言，我们以“音乐”这一概念来认知的事物，除界定其之物化标准以外，作为音乐的价值观念，我们所选取的是其被欣赏的角度，也就是说，音乐对于普通人来说，它的存在价值是它可以被用来欣赏的艺术性。对道人来说，音乐的价值则不完全只有其可被欣赏的艺术性之一个方面，从音乐服务于仪式这一角度来看，艺术性不是道教音乐的基本属性，其基本属性是体现其教理教义的宗教性，艺术性是为其宗教性服务的一个形式。举例来说，在田野工作期间，笔者观看了几个不同的科仪法事，[7]其中，不同的科仪曾替换过不同之主持科仪的高功、知磬、表白等法员。法事结束后，笔者问道长们，不同的法员所唱的经韵是否不同，道长们说：“完全一样的，没有什么不同。”若从欣赏“音乐”或以通常界定“音乐”的物化标准来看，不同法员所唱之经韵，虽未出现经韵曲调、旋律的根本性差异，但在唱诵方式上的个人风格差异、旋律上的加花或简化等即兴性处理等，则是非常明显的。道人们之所以置此种差异而不顾，言其“完全一样”，是因为道人们没有把审视的目光放置在法师唱诵经韵的艺术性上，他们看重的是法师实际主持仪式的能力、举手投足之法术动作是否规范等宗教意义。正因为如此，仪式中即使有人唱走了调、唱错了音，都于法事无任何影响。

另一个现象的出现，或许我们又会说道人们在价值取向上自相矛盾：在田野工作中，笔者也观察到，当担任乐器伴奏的小道士在演奏中出现差错时，时常会遭到老道长的指责和批评，以至于年轻道士们演奏时都兢兢业业、小心谨

慎，一些自觉演奏水平不高的小道士，只得坐在殿堂的角落里小声地演奏。深入到仪式的环境中去分析，这一表面上看似自相矛盾的现象，实际上所反映的是道人在音乐价值判断上的不同标准。

在前面第三章里说道，苏州道教科仪法事中的演道人员，分“法员”和“职员”两种。“法员”称为“法师”，“职员”称为“法官”。在演道的过程中，法师是主要的。

一坛法事中，自然地，“法员”和“职员”是“主角”，是法事进行的核心人物。作音乐伴奏的道士，在法事中扮演的是“配角”。这一出自道教内部分工形式之主次关系的确定，实际上也给音乐从属于或说服务于科仪法事作了定位，决定其受制约于科仪内容的前提和属性。

从仪式进行的过程中我们可以看到，道人们决定音乐存在价值的标准，来自于科仪的内容和意义。本章开头提到的几首未使用乐器作伴奏的经韵，即帮助我们解释了这一问题。

先让我们看一看这几首经韵的内容和其所包含的意义：《灵官诰》（谱例4）是一段诰文。在道教的经典中，“诰”是诸尊神、仙真、祖师对道教徒的训诫勉励文告。《玄门日诵早晚课》中的“宝诰”，是道教徒每天早、晚必须虔诚诵习，严于律己，善以待人的行为规范。《步虚》（共两首，谱例5和谱例44）从字面上理解，是步入虚无之“道”的境界的意思，经词中言道：“太极分高厚，轻清上属天。人能修正道，身乃作真仙。”谱例5《步虚》是“发符”科仪开始时唱诵的第一首经韵，行法道士唱诵此经以调适自己的身心状态，以使其步入清虚之境，施展法力。所以此经韵被视作道士们增长“功力”之“行法”方式。《烧香颂》（谱例14）是行上香仪焚香许愿时唱的一首经韵，在道教看来，“灵香可以达天帝之灵”，“凡遇有急祷之事，焚之可以通神明之德”。[8]因此，烧香之意念和行为，乃非凡之举。《各礼师》（谱例15）是请宣神灵的神咒，意在“存念如法”，属道士运作“内功”的行为。《鸣法鼓》（谱例17）是声扬召唤神力的宣通。《恭对天颜》（谱例19）则是面见仙真时，虔诚恭敬之心态的表露。

上述几首经韵，有的是道士与神圣之间的交流，有的是道士修炼身心的行

法表现。正因为如此，为了与神灵交流的那份纯真感情，为了行法时的虔诚专一，一切外在形式都成为多余，音乐在此也就失去了具体存在的意义和价值，变成了道士与神灵交流的一种语谈方式，行法运功的具象行为。所以，在这一环境下，与其说是道士在唱诵经韵，不如说是道士们心灵感应的流露。因此，乐器在此作为伴奏，不仅失去了存在的意义和价值，而且，有可能被认为对这种心灵感应造成了影响。如同道士诵经有心祝、微祝、密祝；神诵、心诵、气诵一样，外显形态是"歌"是"曲"，而实质上是道士们在练功施法。

问题的另外一方面是，作为从属于或服务于科仪的音乐，在其使用的过程中，它又作为仪式的一个组成部分而显其特殊的功能价值。

苏州道士自称是"文班"，在修醮的时候，习惯从音乐等技艺方面发挥，形成了与其他派别和宫观之不同的风格和特色。我们见到，在科仪法事的行程中，作音乐伴奏的道士们，根据主醮法师在供香、步虚、绕坛、朝拜等许多宗教仪式的同时，采取"坐乐"或"行乐"的形式演奏，并且能够根据变化动作的异同，在音乐伴奏中灵活地加以装饰音、加花、变奏等，以协调主醮法师的动作。于这一角度而辩证地看，音乐又具备了其他形式无法替代的独特价值。因此，难怪小道士们演奏中出现差错而遭到老道长的批评指责，因为，当音乐与经文内容或行法动作结合在一起时，某种意义上讲，科仪音乐也是一种法力。这便是为什么开坛行法时要首先演奏"发擂"，高功踏罡步斗要用曲牌作为伴奏的道理。

在上述有关音乐的概念、音乐的价值取向和音乐价值判断的讨论中我们看到，在道教科仪中，使用不使用音乐、有没有音乐这一概念等，都决定于科仪的内容和科仪的宗教功能，或说科仪的内容和宗教的功能是界定音乐概念的原则及判断音乐价值的标准。由于这一界定原则和判断标准，与我们普通界定音乐的原则和判断音乐价值的标准形成了差异，因而导致了我们在音乐的认知上与道人发生了分歧。例如，几首没有乐器伴奏的经韵，在我们看来，与其他经韵完全一样，不存在"音乐"识别上的分毫差异，而道人对此却做出了与我们如此相迥的认知理解；相反，不同的法师所唱诵的经韵，我们听来是不同的风格或不同的形态，但道人却认为"完全一样"。我想，这既是一个反映在音

乐观念上的“局内观”与“局外观”的问题，同时也是一个隐藏于音乐形态之下的道教文化系统的认知问题。

长期以来，民族音乐学家们一直在讨论具有方法学意义上的“局内观”与“局外观”的问题，并试图寻找出这“内”、“外”两者之间的一个平衡点，在既能“溶入”（即“局内观”角度）又能“跳出”（即“局外观”角度）的境况下，对研究对象作既深入具体又客观实际的分析与研究。[9]理论上讲，这一平衡原则是合理且有效的，但问题是我们有否可能找到一个不偏不倚的平衡点？判断这一平衡点的标准何在？

如前述，由于道内人与道外人在音乐概念与音乐价值观念上有不同的认识，导致了在音乐认知标准上的分歧。这一现象，我们可以部分地从“局内”与“局外”两个视角对其作出相应解释，但另外一些层面则是无法如此而获得解释的。例如，一首民歌被原样搬用到了道乐之中，表面形态上看，该首民歌依然如旧，还是原来的曲调旋律，只不过由民间场合搬入了道教宫观。殊不知，就是这一从民间到宫观的“搬迁”，使其在文化意义上有了根本的改变，这一改变的意义，好似一个凡夫俗子穿上道袍，出家住进宫观变成了道士而不再是凡人一样，表面上看，是装束及生活环境的改变，于深层的角度看则没有这么简单，它需要在一种境界中去“感悟”。

第二节 音乐的宇宙意识

孤立地谈苏州道乐与宇宙的关系，或许我们会认为这是一个玄之又玄，令人难以置信的问题。然而，如果我们将之放置到道教的认知系统去观察时，我们会发现，道乐与宇宙的关系，实乃道教系统性与宇宙相关联的诸行为方式中的一个层面或环节。因此，探讨苏州道乐的宇宙意识，必须先简略论及道教与宇宙的关系。

一、道教生命观念中的宇宙意识

对生命和身体的认识，道教有着它很奇特的观念，这一观念即是，人与天是沟通的，所谓“天人合一”，“天人感应”。道教经典《道德经》就说道：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”[10]要求人顺应天道自然，不要逆天而行。另一部道教经典《南华真经》也说：“天地与我并生，而万物与我为一。”[11]同样强调了人要与天合一。不仅如此，按道教的理论解释，人体与天地是相类似的，《云笈七签》引《真文经》说：“人之生也，头圆象天，足方法地，发为星辰，目为日月，眉为北斗，耳为社稷，口为江河，齿为玉石，四肢为四时，五脏法五行。与天地合其体，与道德齐其生。”可见得，人体的部位和器官在道教的观念中，已形成为一个小宇宙，与天地自然的大宇宙有着相对应的关系。由于人体与天地自然相似相通，因此，道教的内丹修炼，就是力图将人体内部的“自然”与天地自然环境中的“自然”深度契合，得天地之精华，让人的生命如天地一样长久生存下去，最终实现“长生不死”的理想。

二、道教仪式环境中的宇宙意识

仪式场所

东西南北四个方位，在道教里分别用四个神圣的动物称呼之，东方称青龙，西方称白虎、南方称朱雀，北方称玄武。道教对此有“四灵说”，并将四灵称为四方之神，视为保护神，并以此作为宫观基址选择的准则之一。如安徽省齐云山太素宫，左有钟峰，右有鼓峰，北倚翠峰，前视香炉峰，此四座山峰即是四个灵兽的象征。又如江西龙虎山，左为龙山，右为虎山，亦反映了这一观念。另外，许多道教的宫观建立于山巅之上，也包含了一定的意义。这是因为，在道教的眼里，天庭里居住着各类神仙，将宫观建立于高山之巅，与天接近，利于升仙。许多宫观称作“白云观”，就含有此意。像武当山的太和宫、泰山的碧霞祠等著名宫观，均高耸入云天，即表明了这一喻义。

此外，道教宫观的建筑思想也受其阴阳五行观念的影响，其中与五行相应的季节、方位、色彩的位置与道教建筑关系尤为密切。

每行仪式，在醮坛之上，无一例外地会摆上五种献祭物：香、花、灯、水、果，供上这五种物品，道教称作“五供”或“五献”，是道教仪式中的一项内容。按道教内的说法，这五种物品有功用意义：香可上达均天，下周九地；花可舞动阳气，薰沐金容；灯可灼透幽冥，照开泉路；水可洒涤冤魂，恢复真形；果可结以象蒂，早升仙果。

除上述五种供品外，文献上尚记载有以金、木、水、火、土五行为供物的。[12]谓之“以表天地造化，相生相克之治，而合神明之德。”

衣冠服饰

道教的服装是从唐代一直流传下来的。[13]从服饰上看，道士满发大领衣，高统白布袜，颇似中国传统古装戏里的装束。其实这就是道士的素行装束。道士所着服装喜尚青蓝色，这是沿袭传统文化五行、五方、五色说和道教“贵生”思想演化形成的。在五方、五色、五气中，东方属青色，为青阳之气，东方主生，在四季中主春，春天万物发生，呈现一派生机勃勃之景象。东方也是道教信仰中的“十洲三岛”所在方，是道教向往的归宿之所。因此，道教服装的颜色尚青。蓝是海水和天空的自然色，《庄子》说：“天之苍苍其正色也”。道教最重的大礼服尚紫色，这是“紫气东来”演出的紫为祥瑞征兆之色，历代封建帝王赐道士真人服多用紫色，故称“赐紫道士×××真人”。

道士所戴的帽子称“巾”和“冠”，其中一些巾冠也与宇宙天地相联系着。如“星冠”，上刻五斗星形；“五岳冠”，上刻“五岳真形图”。值得一提的是，这些巾冠不仅与天地自然有关系，而且还有神秘的意义。例如，“五岳冠”中所刻的“五岳真形图”，系指泰山、嵩山、华山、恒山、衡山的真形图案，据说，道人入山佩带的符图中，最重要的有“三皇内文”和“五岳真形图”，有了它们，可以召山神、按鬼箓，精怪不敢来干扰。[14]可见“五岳真形图”原来是道士入山时所佩护身之图。将此符图刻于冠首戴在头上，其意义可见非同一般。

法术动作

道教中有各式各样的法术。在这些千姿百态的法术中，有不少与宇宙天地自然相联系着，以下略举几例说明：

存想　存想原有汉代的一种历藏内视的养生术，用于自身修炼，就是想象体内或体外诸神的状貌颜色、威仪等形象。在法术实行过程中，道教也采用了存想，这是因为道教变为人身是个小宇宙，体内诸神与大宇宙中的神是统一的，通过存想召出体内诸神，可以派往大宇宙中执事。比如在奏请功曹、香童时，就要存想有功曹诸神自身中出来的形象。同时通过存想，可以领略真神降临，持法力战胜妖邪。例如，在苏州“天功”科仪的“发符”仪节中，于召将之前，高功先做内秘（内功），运用祖师所立“变神”之法，取先天一气，变元命之真人，通灵三境，上下行持。在这一“变神”的过程中，就部分采用过“存想”之术。

手势　道教法师施行法术时，配以不同的手势是常见的，但不同法术与手势的配合，却鲜为道外人士所知。道教正一天师是代表上天传达旨意，同时又把民间百姓愿望禀告神灵的中枢人物，因此，他的法术必定与天、人、自然界有关，他的手势必定能下达旨意，指挥神鬼兵曹、伏魔降邪，带有权威性，神人合一性。

作为法师，首先要掌握基本手势，如：剑指、金牌指、金龙指、三山指、金莲指、神虎指、雷指、招讨指、枷指、锁指、刀山剑树指、铜篱铁帐指等。在此基础上再学习天师诀、本师诀、日君诀、月君诀、天罡诀等等。这些手诀都联系着天地、人神这一宇宙观念和意识。如本师诀，不但用在召请神将神兵，而且也用在斋醮时呼唤值日功曹、土地神只等；日月君诀手势，取日、月阴阳真气，引气入符，目的在于使神灵助威，驱邪伏鬼。又如，道教正一法师不论作何种斋醮仪礼时，首先要飞捻五斗（五斗：指东、西、南、北、中），阳日用左手，阴日用右手，祈请五斗中神人，保护自己身心，安藏魂魄，赐以力量，然后施行道法，克制邪魔。

步罡踏斗　步罡踏斗是道教仪式中，高功行法时做的步伐动作。“罡”和“斗”是星辰名称，“步”和“踏”顾名思义即脚部动作。施行这一法术时，

通常在地上铺有一块绣有阴阳八卦图案的罡单，以此方寸罡单比喻无穷之宇宙空间。高功脚穿云鞋，随着乐器的伴奏，想象自己身入九重云天，按斗宿之象、九宫八卦之图，步履其间，将表达众人所望的表章送达天庭。苏州“天功”科仪“进表”仪节中，即有步罡踏斗这一环节。

三、苏州道乐中的宇宙意识

前面说过，道教中的行为方式与宇宙观念有系统性的联系，我们甚至可以说，在道教自身体系中，从其理论思想到其具体行为，无处不表露出宇宙观念和意识。如果我们理解道教教祖老子所说的“道”是“宇宙”这一观念的话，毫无疑问，不承认道教或道人的行为方式包含着宇宙这一观念，就等于不承认有道教这一宗教形式的存在。

道教音乐是道教系统行为中的一个方面，是道教科仪中不可缺少的环节，当然地，道教音乐中也就包含着与“道”关联着的宇宙意识。

早期的一些道教经典中，不少涉及音乐的理论，其中就论及到音乐与宇宙的关系。

道教经书中最早的音乐理论，记载于《太平经》之中。该经卷一百一十五至一百一十六中言道：“故为阴阳者，动则有音声。故乐动辄与音声俱。阳者有音，故一宫、三征、五羽、七商、九角，而二四六八不名音也。刑者太阴者，无音而作，故少以阴害人。无音而作，此之谓也。”[15]

同上卷：“又五音乃各有所引动，或引天、或引地，或引人民万物。音动者皆有所动摇，各有所致。是故和合，得其意者致善，不得其意者致恶。动者，凡万物精神悉先来期乃后动，占其形体。故动乐音，常当务知其事，审得其意，太平可致，凶气可去。”[16]

同上卷：“春者先动，大角弦动甲，甲日上则引动岁星，心星下则引动东岳。气则摇少阳，音则摇木行，神则摇钩芒，禽则动苍龙，位则引青帝，神则致青衣玉女。上洞下达，莫不以类来朝，乐其乐声也。”[17]

上述理论认为，阴阳气动才有音声，音声虽发自人心的情感，但却是外界

事物所引动的，音声同外界事物有着相互感应的关系。外界事物是不断变化的，有规则的，所以音声也是有变化、有规律的，应当本阴阳、顺天地、序四时、应人伦、原情性，达到风之以德、感之以乐的目的。

在道教的理论中，音乐的乐律也是与宇宙相联系的。例如《太平经》卷五十说道："诸乐者，所以通声音，化动六方八极之气，其面和则来应顺善，不和则来应战逆。夫音声各有所属，东西南北，甲乙丙丁。二十五气各有家。""古者圣贤调乐，所以感物类，和阴阳，定四时五行。阴阳调则其声易听，阴阳不和，乖逆错乱，则音声难听。"[18]

卷一百一十三："天地和，则凡物为之无病，群神为之常喜，无有怒时也。……是故乐而得大角上角之音者，青帝大喜，则仁道德出，凡物乐生，青帝出游，肝气为其无病，肝神精出见东方这类。……南方征之音，大小中悉和，则物悉乐长也。南方道德莫不悦喜，恶者除去，善者悉前。赤气悉喜，赤神来游，心为其无病。……故得黄气则音之和，亦宫音之善者亦悉来也，恶者悉消去。得商音之和，亦商音善者悉来也，恶者悉消去。得羽音之和，羽音善者悉来也，恶者悉去。"[19]

卷一百十五至一百十六说'："夫天乃有三气，上气称乐，中气称和，下气称刑。故乐属于阳，刑属于阴，和属于中。故东南阳乐好生，西北阴怒好杀，和气随而往来。""六甲五行，即天地之数也。时气者，即天地之所响，所兴为也，假令立春之日斗加寅。名为上帝之时，先动大角。月半加甲，二月斗加卯，月半加乙，三月加辰也。他行效此。各次其时气，晏早为其度数。先动帝音帝弦，次动王音王弦，次动相音相弦，次动侯音侯弦，次动征音征弦，名如其数。此名为承天之数，顺地之气，天地乃自乐用之而况于人乎？"[20]

《太平经》中的乐律理论，基于"阴阳"和"五行"思想，认为宫、征、商、羽、角，"分别六方远近"，"所以感物类，和阴阳，定四时五行"，声音则和谐动听，否则，无正声音，不可听，听了会伤身体损精神。相似的乐律理论，在其他道教经典和道家著作中多有涉及，如《冲虚真经》、《淮南子》等等。

在上述这种理论思想的支配下，在外人看来不可思议的道乐与宇宙相联系的行为，也就成其为必然。苏州道乐活动中，即有上述宇宙观念的流露，现举例说明之。

在苏州道教科仪中所使用的法器和乐器，都有与宇宙相关联的象征意义或富有神秘色彩的解释：[21]

钟，又称帝钟，传说为黄帝在昆仑之巅遇会神灵，天帝授以帝钟。所谓帝钟，意指上帝之钟，敲击帝钟即可万神齐至。苏州道士称，大钟可呼阴塑阳。小钟管标准整齐。

磬，喻朱雀。磬口向上，谓之其声能上九霄，通达天庭。

鼓，左手青龙，右手白虎。鼓的声音具有通神和避邪的双重作用，做仪式时击鼓可以起震起法众，祛除邪气的作用。所以，每当做法事之前都要击鼓三通或敲击鼓段。

锣，喻狮吼。

钹，大钹喻阳，小钹喻阴。

木鱼，喻鳖鱼。

笙，喻青鸾。

箫，喻凤凰。

笛，喻龙吟。

长招军，[22]喻仙鹤。

单皮鼓，喻斑豹。

铜角，喻老虎。

板，喻白象。

又说：朱雀（磬）、玄武（法螺）、青龙、白虎（鼓）、四声发动，秽气四避。

老道长们说，演奏这些法器和乐器时，要懂得这些喻义，方能“出神入化”。这也正是前面第三章描述“进表”仪“金玉科”一节时所说，金钟玉磬可分别击出天数之声及地数之韵的缘故。否认了法器和乐器的这种象征意义，某种程度上而言，即否认了道场法事中之法术的功能意义。

道士唱诵经韵，与道教的“气论”也相联系着。

道教的生命哲学中，非常重视“气”，认为气是人之生命基本因素中最重要的一个因素。[23]人若想健康长寿和修道成仙，首先就要调节和养炼好“气”，即通常所说的“气功”。

气功有多种多样的功法，然而最基本最重要的功法之一便是“吐纳”之术，吐纳实际上是呼吸锻炼的方法。道教的观念中，人体内的气与天地间的气是相通的，如果经常吐出体内故气，吸入天地间的新气，便可健康长寿，这种“吐故纳新”法是道人修仙术的一种。

在日常生活中，闲暇之时，苏州玄妙观的年轻道士有时也会唱唱歌曲，听听音乐，甚至唱上几段卡拉 OK 作为娱乐。其歌声及唱诵方法与常人无异，模仿起某些歌星来，还有几分逼真。唯在道场上唱诵经韵之时，判若他人，其唱诵方式和风格与生活中的唱诵风格和方法完全不同。除了道场环境因素的制约和影响外，另一原因是，在道士看来，唱经拜忏也是一种功法。许多年长道士说，唱诵经忏可以炼气，方法得当，不仅可以调节人体内的气息，还可以于与天地之气相通的经韵唱诵中，感悟道之玄妙。[24]气与宇宙相通，人声与天地合一我们时常从道曲中感悟到某种“玄虚”、“空旷”、“飘逸”的意境，恐怕与这种与天地之气相通的唱韵方法不无关系。因此，资深的老道长总是时常告诫年轻道士，不可随便唱韵，否则，费气太多对身体无益。可见，在道教的“仙歌神曲”之中，也时常弥漫着一股宇宙之“气”。

第三节　仪式行为人的训练和经历与音乐风格形成之关系

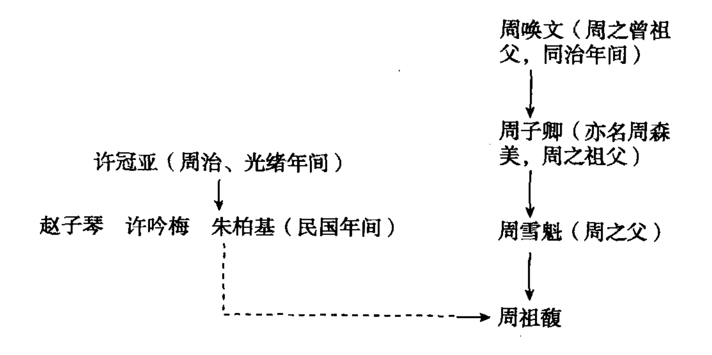
现行于苏州玄妙观的科仪音乐，是由几位年龄介乎于七十至八十多岁的老道长传授的，了解这几位道长的身世和从道经历，某种程度上而言，对我们认识苏州道乐有着重要意义。

田野工作中，笔者共采访了五位老道长，现将这五位道长的身世和经历作

简述如下：

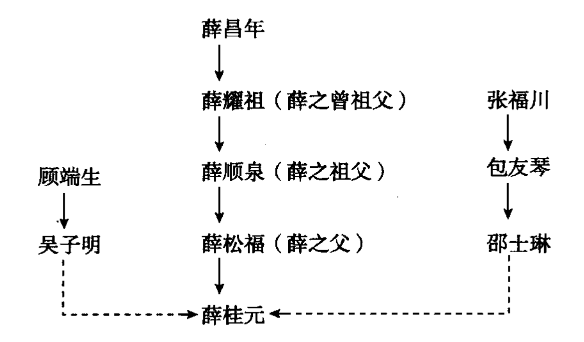
周祖馥，男，1915年农历九月八日生，苏州虎丘乡人。十一岁时，随王炳卿、徐伯萍在天富堂学习“堂名”（主要学唱昆曲），共学了五年。十七岁开始在家随父亲、伯父等人学道。十九岁时到苏州玄妙观财神殿从师于许吟梅学道三年。后请道士赵子琴到家中教授，抗日战争爆发，中断了城乡交通，师傅不能继续到乡下家中教授，加之赵道长身体不好而中止了学习。随后又拜朱柏基为师学道约三年。后到唯亭（苏州郊区地名）打锣鼓谋生（俗道兼做）。1951年，经苏州市文联介绍，进入苏州昆剧团任演奏员（演奏鼓、笛、二胡等乐器），任职五年。起先，北京中央广播乐团、南京锡剧团曾分别邀请其任职，因家人不愿其离家太远，故入苏州昆剧团工作。1956年，进入上海民族乐团工作，先是协助整理乐谱，后任板胡、鼓演奏员。1962年回乡务农，曾做过会计。七年后，重返苏州昆剧团。苏州玄妙观恢复宗教活动后，1984年人玄妙观，从事法事活动的同时，兼任年轻道士的道乐培训工作。

其从道师承关系如下：[25]



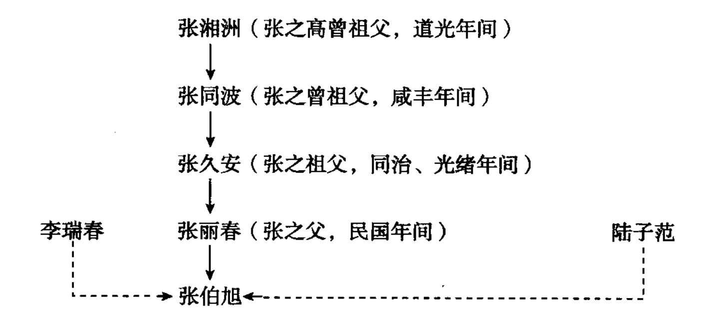
薛桂元，男，生于1919年农历三月七日，苏州娄葑乡。九岁开始随父学道，十五岁到安齐王庙学做法师。十九岁学法师成业，再拜邵士琳道长学法演道，并开始在城乡做法事。1951年“土地改革”及“移风易俗”运动兴起，弃业务农，直至1988年人玄妙观至今。现任玄妙观高功法师。

其从道师承关系如下：



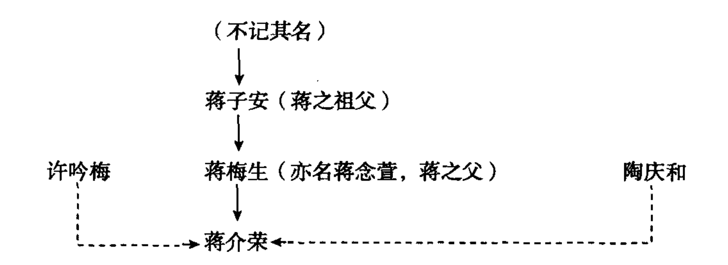
张伯旭，男，生于1921年农历十月十二日，苏州吴县渡村乡人。九岁开始随父学道至十三岁，又拜李瑞春为师学道三年。后开始在家做道场。至二十一岁时，到苏州拜陆子范为师学做法师两年，后又回家做道场。1962年弃业务农。1988年始又重操旧业，1992年入玄妙观，现为玄妙观法师。

其从道师承关系如下：



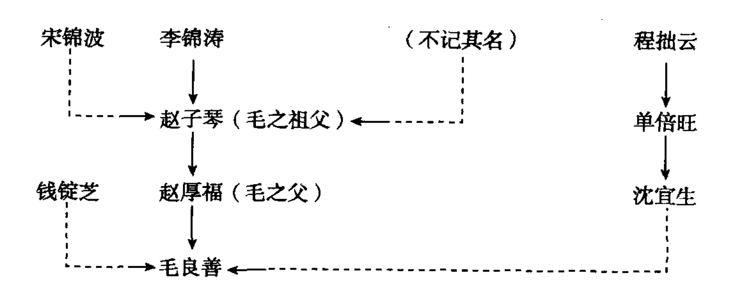
蒋介荣，男，生于1926年农历十二月十六日，苏州吴县里口乡人。八岁开始随父学道至十三岁，又拜陶庆和道长为师学道两年。十五岁时到苏州许吟梅家学道，直到二十二岁。后返乡间做道士。1949年后弃业务农。宗教政策落实后，在乡间做道士。1990年入玄妙观至今。

其从道师承关系如下：



毛良善，男，生于1927年农历四月十四日，苏州吴县唯亭人。六岁时寄名于苏州赵厚福道长作为养子（时名赵福根）。十二岁随祖父学道，十三岁在苏州修真观出家，师从沈宜生道长学道，同时，在寄父赵厚福的教导下学习乐器演奏，尤擅"飞钹"技艺。十六岁时开始做道场至1949年，后弃业务农。1984年被苏州道教协会聘用在玄妙观做经忏，并兼任年轻道士的道乐培训。

其从道师承关系如下：



除上述五位道长外，现苏州道乐的传人尚有：薛剑峰、毛仲青、金中英等道长，由于田野采访当时，薛剑峰道长忙于他类要务；毛仲青道长双耳听力欠佳，交谈不便；金中英道长现未居于玄妙观，故上述三位道长未做详细采访记录，只在张凤麟、韩晓东、熊建伟等道长处，间接收集到一些资料，现转述如下：

薛剑峰，男，1925年生于苏州。世家为道。十四岁出家学道，从师于薛松卿道长，学法于邵士琳法师。十八岁时，就任柳水仙庙住持。"文革"期间转业返乡。恢复宗教活动后回到玄妙观。薛道长擅长"吹、拉、弹、打"各类乐器，尤以"双清"为精。

毛仲青，男，1915年生于苏州。其父毛步云为苏州关帝庙当家，自小毛仲青道长就和哥哥毛润生一起帮助父亲打点庙业。后在其姐夫华咏梅道长（玄妙观文昌殿道士）的督促和影响下，开始研学乐器演奏，在鼓技上颇有建树，曾有“江南第一鼓王”的赞誉。“文革”中，道教受冲击而停止了一切宗教活动，毛道长转业到苏州市歌舞团工作。1984年后，返回玄妙观参与了收集整理道乐及培养年轻道徒的工作。

金中英，男，1925年生于苏州，世家为道，自小即在祖父金南山、父亲金兰生传授徒弟的过程中旁学道乐。二十岁时在玄妙观文昌殿出家，拜许吟竹为师从道。一年后因师傅患病中风，便和师兄吴汝清一起开始负责管理文昌殿。并经常到观外做奔“敷应”道士。“文革”期间，文昌殿被没收，不得已转业到苏州新艺剧场工作。1982年，苏州道教协会成立，金中英道长受聘担任指导道徒道乐培训的工作。

还有一些久负盛名的老道长，对苏州道乐的承传做出过历史性的贡献，可惜在早先几年相继过世，甚为遗憾。他们是，曹元希（曹谱作者曹希圣之孙，1989年去世）、华丽笙（1989年去世）等等。

在采访道长们的过程中笔者了解到，按照苏州当地的传统习惯，学习道乐的途径通常有三种：

其一，拜师入道后（一般年龄在十一岁上下），即送入师傅家，吃住全在师傅家中，一般为四至五年。在学期间不能回家。头一两年不可出外做法事，两年后方可在外做法事，是时称作“公子”、“衬襟”。做法事所得收入，如数交给师传，作为酬谢报答师恩。

其二，请师傅到家中授艺。在苏州郊区常有人家如此，把城里的师傅请去，包师傅的住宿，并付相应的学费。学习时间一般为一至两年。

其三，道徒到师傅家里上课，以上课时间的多少付给师傅学费。此为“追读”，周祖馥道长就曾做过“追读”。

师傅教授徒弟的教本，以“曹谱”之小（小笛曲）、中（中笛曲）、大（大笛曲）为基本和主要内容。此外，有些师傅也会教授一些昆曲或当地地方民间音乐。

从上述诸位道长的从道经历中，我们可以发现几个具有共性的特点：

1. 每位道长都有世家为道的家学渊源，学道途径都以子承父业，上辈传下辈的方式为主，兼以拜学于其他道士为辅。

2. 都是苏州当地人。

3. 都曾有过相当长的时间在苏州城郊乡间做民间道场的经历，即做“敷应”（或称“伙居”）道士，而且“道”、“俗”兼做。

4. 都曾受战乱的影响和政治运动的冲击，弃业改行从事他业，直至80年代中期或90年代初方陆续返回宫观，重操旧业。

上述传人的几个共同因素，对分析苏州道乐之传统、风格及成因，给予我们几点启示：

在传承途径上，由于苏州道士维系的是一种世家承传的方式，因此，在传承体系上具有统一性的特征。加之道士们共处一方，师与师，徒与徒之间相互熟悉，且作为道乐之教本，皆使用“曹谱”。所以说，苏州道乐传统具有系统性、统一性的特点。

过往苏州道士大多在乡间“奔敷应”，较多的情况下，迫于生计，道俗兼做，既建坛打醮，也时与民间班社（如“堂名”等）组合，做婚丧嫁娶等民俗礼仪。道士具有神职人员与职业艺人的双重身份。因此，在乡间从道的道士，必须具备“道”、“俗”皆能的能力，方能在生存环境中谋得一条生路。

抗战时期和文化大革命期间，道教受到冲击，“文革”的十多年迫害，所有道士都被迫转业改行，有的返乡务农，有的进入专业文艺团体作为职业音乐家。这一“转型”，不仅中断了苏州道教承传系统的连续性，更重要的是，新的职业环境和职业特点，会潜移默化地影响道人，从而使其传统的固有观念发生不同程度的改变。可以想象，作为一个职业音乐家在舞台上的表演，与作为一个道士在道场中的行法，实在有太多的不一样了。

基于上述，我们说，今天的苏州道乐风格，具有传统道乐的特点；具有当地民间音乐的特点；乃至于说具有都市文化的特点等等。分析之，纵向上看，有历史的因素，横向上看，关系着社会、文化等诸多方面。而部分地看，与仪式行为人——行法道士的训练和经历，也有直接或间接的关系。

第四节　宫观管理制度与音乐风格形成之关系

说到道教的宫观管理，最常提到的便是“清规”、“戒律”。

早期道教即有所谓“道诫”。“道诫”是“道君”对人所降的劝诫、警告、文告，是教团用来规范人心，制约其行为的。戒律系由道诫发展而来的。所谓“戒律”，即教团藉天神之名，用以约制教徒思想言行，防止“恶心邪欲”、“乖言戾行”的规定。道教教义认为，人的罪福、生死、贵贱等，都是行愿所得，非道非天非地非人所为，学道的人必须积善、定念、修德、理身，有所禁戒而不恶行，精进为善，积善累功，以求正果。否则，学道不受戒就无缘登上仙界。因此，戒律是教徒必须遵守的行为、愿念的准则，违背了要获罪受谴。

道教戒律的种类很多，律条有简有繁。三洞诸经说戒甚多，略举大纲即有：三皈戒，箓生五戒、八戒，在俗男女无上十戒，新出家者初真十戒，正一弟子七十二戒，老君百八十戒，天真十戒，十四持身戒，五千文金纽太清阴阳戒，太上高玄法师二十七戒，洞神三道要言五戒、十三戒、七百二十戒门，升玄内教百二十九戒，灵宝初盟闭塞六情戒，中盟智慧上品大戒、大盟三元百八十品戒，上清智慧观身三百大戒，千二百戒……。[26]这里仅辑录几条基本的道教戒律，以便了解其主要内容：

三戒：又称皈依戒。一为皈身戒，皈身于“太上无极大道”；二为皈神戒，信奉“三十六部尊经”；三为皈命戒，听从“玄中大法师”。皈依戒即是道教常说的皈依道、经、师三宝。

五戒：一者不得杀生；二者不得茹荤酒；三者不得口是心非；四者不得偷盗；五者不得邪淫。

八戒：一者不得杀生以自活；二者不得淫欲以为悦；三者不得盗他物以自供给；四者不得妄语以为能；五者不得醉酒以恣意；六者不得杂卧高广大床；七者不得普习香油以为华饰；八者不得耽着歌舞以作倡伎。

道教除戒律外，还有许多“清规”。戒律是防止犯罪的警戒条文，而清规

则是对违反戒律的道士的惩罚条例。清规由各道观自己订立，轻者被罚跪、责杖、驱逐，重则被处死。

从道教内最大的全真、正一两教派来看，两者在教理教义上基本相同，各种各样的清规和戒律无论于全真还是于正一都具有制约作用。唯在实施过程中，某些戒规两者则有些不同。如生活起居方面，全真道不能食荤饮酒，终生不得婚娶。[27]而正一道则无此严格之限制，除道教斋日及举行重大法事活动的期间外，正一道士可食素也可食荤。而且，正一道士也可结婚成家，生儿育女。

在修持方法上，全真道与正一道也有不同的侧重。明王祎在《青崖丛录》中说："神仙方技之术，又有二焉。曰炼养也，曰服食也，此二者，今全真之教是矣。朱巫祭酒之教，亦有二焉。曰符箓也，曰科教也，此二者，今正一之教是矣。"正一派以斋醮、符箓见长，故一般学者也视之为"符箓派"；全真道是一个注重修身炼养实践的道派，侧重于自身修养，崇尚成仙证真的信仰，诚心见性为先以及双修性命的内丹学等。一定意义上我们可以说，出家进入全真道观的道士，即是要过一种与世隔绝的隐修生活。正一道士则不然，大多数伙居道士居于民间平常人家，与俗民百姓的普遍生活无甚大区别。即使住在宫观内的出家正一道士，在没有法事活动举行的日常生活中，也形同于一介百姓。

这种不同于全真道的宫观制度和生活方式，对音乐风格的形成，也产生着一定的影响。其主要体现在如下方面：

由于正一道可散居于民间，与普通民众朝夕相处，其生活起居习惯与俗民相同，因而其行为方式也就与民俗保持着相通或相关的联系。道乐的民俗成分，一部分成因就来自于这种不自觉地与民俗交流的过程中。

散居民间的道士时与民间诸如"堂名"、"乐社"等班社组合在一起，从事出于生计考虑的半商业化半民俗化的演艺活动，"道"与"俗"在这种场合中的合流，逐步使道乐中的某些因素趋"俗"化。苏州道乐从"堂名"中吸取某些昆曲及苏南吹打乐的内容，就是典型例证。

居于宫观的正一道士，虽不似伙居道士居于民间与俗民交往那般密切，但

由于饮食起居及家庭式的生活方式与俗民大体相同，[28]故道人心理上不存在“恐凡”顾虑。[29]因此，在接受民间音乐影响之时，呈较宽松的态度。

以全真道与正一道的总体音乐面貌作一比较，可以帮助我们理解宫观管理制度对道乐风格形成之影响面。

一般而言，全真派出家道士的目的，主要是悟道隐修，出家即为脱离凡尘步入仙境。于普通人的角度来看，他们保持着的是一种封闭式的心态。全真道观的管理，从每日五更“开静”到傍晚起更“止静”，有着一套极为严格的制度，实行的是封闭式的管理办法。这种从道士个体到宫观集体双重封闭式的状态，使全真道观几近成为“不食人间烟火”的“世外桃源”。同时，全真道观，特别是可接纳游方道士入住的“十方丛林”道观，又是天南地北之道士云游“挂单”的处所。[30]因此，各全真道观又有着一套全国通用的管理制度。如此一来，久而久之，各全真道观虽居住着一些来自四面八方不同地域的道士，但在规范仪注方面，有着高度的统一性。例如，道士云游到某处需到一宫观“挂单”，务必先通过一系列考试，其中一项考试即是背诵（唱）经文，且要唱诵通行于全真道十方丛林的《十方韵》，只有通过了各项考试，方可留下居住。

正是因为这套既封闭又统一且严格的宫观管理制度，使得全真道维系着一种“四海皆准”的统一性。其音乐也因此而具有全真道内的共通性。至今我们仍可见，无论东南西北何方之全真正韵（即通行于全真十方丛林之中的《十方韵》），在音乐形态上都保持着相对的一致性。

正一道如上述管理制度和生活方式，与全真道相比较，明显地具有地方性色彩。散居伙居道士为本土人士自不用说，住观道士也绝大多数为当地人。斋醮、符箓等法事活动，多为俗民百姓要求而做，一定程度上便要顺应当地百姓的好尚习惯。因此，江南一带的正一道观，在地理位置上虽毗邻接壤，在道乐风格上却各显其色，不似全真道乐那般具有统一性。其中之一原因即是，正一道士虽于宗教思想、信仰层面上与全真道士一样，但生活环境和生活方式却未能完全脱离俗民阶层，道乐也就“入乡随俗”，而具有了地方性。

当然，一种音乐风格的形成，有着它多方面的因素和原因，此处笔者将宫

观管理制度与音乐风格形成之关系表述出来，显然强调的是苏州道乐风格形成之诸种因素中的其中之一因素。

注　释：

①这几首经韵是：《灵官诰》（谱例4）、《步虚》（谱例5）、《烧香颂》（谱例14）、《各礼师》（谱例15）、《鸣法鼓》（谱例17）、《恭对天颜》（谱例19）、《步虚》（谱例44）。

②见《辞海》（缩印本）“音乐”条，上海辞书出版社1980年版，第2037页。

③Anthony Seeger, “Styles of Musical Ethnography”, *in Comparative Musicology and Anthropology of Music*, edited by Bruno Nettland Philip V. Bohlman, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, PP. 334 – 346.

④同上，第317 – 348页。

⑤北魏拓跋嗣神瑞二年（415年），寇谦之宣称太上老君亲临嵩山授予他“天师之位”，赐以《云中音诵新科之诫》二十卷。此《云中音诵新科之诫》，实际上就是一种包含斋醮仪范和经韵乐章的科书，因此又称为《科戒》。

⑥自1986年起，武汉音乐学院部分师生对武当山道教音乐进行了收集、整理和研究，并于1987年出版了《中国武当山道教音乐》一书。

⑦除“天功”科仪外，还有“忏悔”科仪、“灵宝济炼”科仪等。

⑧朱权：《天皇至道太清玉册》。

⑨中西方学者（诸如内特尔、安东尼·西格、沈洽、杜亚雄等）在一些演讲和发表的文论中，多有谈到“局内”与“局外”的相互关系。

⑩老子：《道德经》，第二十五章。

⑪庄子：《南华真经·齐物论》。

⑫《续道藏》和《天皇至道太清玉册》有此记载。

⑬有关道教服饰之历史考证，见《中国宗教六讲》之第二讲《道教》（闵智亭著），中国友谊出版公司1993年版，第108页。

⑭此说记载于《抱朴子内篇》。

⑮王明编：《太平经合校》，中华书局1960年版，第631页。

⑯同⑮，第633页。

⑰同⑮，第634页。

⑱同⑮，第183 – 184页。

⑲同⑮，第586－587页。

⑳同⑮，第635－636页。

㉑乐器与法器的宇宙喻义，系笔者口头采访周祖馥、毛良善、张伯旭、薛剑峰、张凤麟等道长所得。

㉒长招军是一种没有按孔的长筒唢呐。

㉓道教认为，人之生命的基本要素是由“精、神、气”三者构成的。陆修静在《洞玄灵宝说光烛戒灯祝愿仪》中说：“生之所赖，唯神与气。神气之在人身，为四体之命。”气之精微者又称精气，或简称为精。

㉔其他一些宫观的老道长也有相同的看法，如武当山已故老道长喇万慧、山东崂山已故道长匡常修等，都曾说唱韵可做气功，要讲究方法，否则会伤身体。

㉕图中箭头所示，为主要传承关系。虚线箭头所示，为次要传承关系。下同。

㉖参见闵智亭：《道教仪范》，新文丰出版公司1995年版，第55－85页。

㉗这一戒规在中国大陆，尤其是北方各全真宫观非常严格。然香港乃至华南等地的某些全真道宫观，则无此硬行戒规。

㉘一般情形下，对已结婚成家的道士，苏州道教协会都提供以居家住房，并建有供单身和已婚道士居住的宿舍楼。

㉙没有“恐凡”心理，是指道士的日常生活与俗民百姓类同，成日耳闻目睹凡间生活琐事，对此无太多忌讳。

㉚道士由一个宫观转入到另一个宫观居住，道内称之为“挂单”。

余论　苏州道教音乐之发展问题

——传统与现实的挑战

20世纪70年代末，史无前例的文化大革命结束后，中国开始逐步实行改革开放的经济政策。几乎与此同时，受“文革”影响，中断了十数年之久的宗教活动，在政府落实宗教信仰自由政策之后，逐步开始在全国范围内恢复。

1981年9月，苏州市成立了道教协会筹备委员会。1986年12月10日，正式成立苏州市道教协会。苏州市的道士们自此有了自己的宗教组织。

苏州道教协会筹备委员会成立之后，即开始邀请部分年长道士返回宫观授法传道，同时招收青年道徒继承道教事业。至今，玄妙观住观道士有约三十人。经过十多年的艰苦创业，苏州玄妙观现已从恢复初期时的困境中走了出来，逐步健全完善了宫观管理和教务制度，形成了当代苏州道教的新兴局面。

在新的历史条件下，苏州道教现实面临着的是一个如何发展的问题。就道教音乐而言，以笔者个人的角度观之，其发展过程中存在着如下问题：

首先是如何继承传统的问题。

前文说到，道教活动的全面恢复，始于70年代末，是在改革开放的形势之下逐步开始的。处于这样一个历史性变革的转折期，道教的复苏一开始就遇到难题：在饱受磨难受到重创尚未恢复“元气”之时，又遇到了新时期如何生存的重大挑战。

恢复初期，老道长重返宫观，百废待兴，就他们个人而言，因时隔十数年未从事道教活动，已经手眼生疏，首先要解决他们“自我恢复”的问题，即在艰苦的回忆过程中，将自己过往从事的法事逐句逐段，一个一个的复述出

来，这一恢复过程的艰辛是可以想见的。用老道长们的话说：只知道自己曾经是“牛鬼蛇神”（“文革”期间使用的政治性污辱人身用语），哪想到还有重穿道袍的这一天，好多东西都没有用心留意去记它，都忘记了。因此，在恢复程度上的折扣也就成为了历史上的一大缺憾！现今我们也可看到，再若从前做几天几夜的大道场，已无可能，只留得载入史册了。

由于这一历史性错误的原因，在传统继承上随之显现出新的变化特征：

人员结构上的变化

现今光临道场可见到，一坛法事中，通常由几位年约古稀的老道长同一群年轻道士演法，形成了老少同堂的一个年龄格局。由于老与少之间缺少一个中间年龄层人员，初入道门的年轻道士即须不失时机地向老道长学道受法。然而，从初学到掌握道法秘诀，需费时良久，非朝夕可得。这一传统如何延续，人员结构上的断层，自然地使固有传统的保持和传承，受到了阻碍和影响。

传承方式上的变化

如前述，过往苏州道教的传承方式，以家传为主要渠道。而且，在传承过程中，已有明确分工：拜法师学法的，将来任经师、高功等职；拜乐师学艺的；将来做道场伴奏乐员。学习音乐的道徒，有较固定的教本，即“曹谱”。这一传承方式，基本形成了苏州道教的传统模式和特色。

而今，这一传统模式已有一些改变。出家的年轻道徒，部分于祖辈有道教世家的渊源，[①]一部分道徒则无此家庭传统。家庭有此传统者，由于政治上的原因，道教活动被禁止，也未得到上辈之家传，现多以在宫观拜师学道为主。道乐的传授有几个途径，一是80年代初中期，恢复道教活动后不久，玄妙观举办过一次“道教音乐培训班”，当时既有道观的老法师辅导，也曾邀请苏州昆曲团的老师任教，[②]训练方式为集体授课形式；二是在日常的宫观活动中，由资深老道长个别地辅导道徒，年轻道士皆拜有师傅分别学习乐器演奏和经韵唱诵及道教仪范。现更有部分年轻道士进了高等音乐院校，接受“学院派”的音乐技能培训。[③]

传承方式和途径有此变化，传承内容也有了调整。如前述，传统上，苏州的法师和乐师分别由不同的渠道训练，学法师即做法师，学乐师即做乐师。现

在这一分工已不似以前那般，年轻道士既学法师的唱、诵、念、做，也学乐师的吹、拉、弹、打。教本使用上，既学传统的“曹谱”，[4]也学奏江南丝竹乐调。为训练技巧所需，时而也演奏一些专供练习的“练习曲”。

传承方式的改变，必定产生与原有传统的差异，这是现实。

新的历史时期，如何继承和发展苏州的道教音乐，这是更为现实的一个问题。

历史上，不同的时期，道教音乐曾有过不同的改革。早在北魏时，寇谦之改革旧天师道，就曾于《云中音诵新科之诫》中，改原有之“直诵”为“乐诵”；唐代，更有盛世帝王唐玄宗在汉代相和大曲之基础上，部分吸收印度《婆罗门曲》，创作了道曲《霓裳羽衣》，还令宫廷乐官、乐工贺知章、冯定、敬约等，创制道曲、道调；明成祖朱棣也曾亲手“御制玄教乐章”……。

可以说，道教音乐的改革与发展，历史上有，今天有，将来可能还会有。但是，在当今这个历史时期，道教音乐如何改革，如何发展确实有太多的困惑和疑虑。

今天的社会环境中，传统与现实已形成了巨大的矛盾和冲突。不知何时起，传统的东西不再受众人青睐。京戏、评书、说唱、弹词……少有人问津，传统的艺术和文化进入了历史性的灰白地带。有着近两千年历史的，土生土长的传统道教，同样接受着现实的挑战。

就苏州道教音乐而言，现实如何发展，于理论上无切实可行的依据可供参照。文化大革命对传统文化的践踏，给今天道教文化的发展，带来了沉重的打击和破坏。今天作为苏州道教界主力和生力军的年轻道士，在其成长过程中，少有体验或参与道场的亲身感受，缺乏感性上对道教传统文化的深度体认，导致他们在“传统”这一概念的认识上，有些模糊起来。

问题的另一方面是，社会对道教文化也提出了不同的要求。近些年来，时有外国的官方[5]或民间团体，邀请道教宫观赴海外作道教音乐表演。一些出版部门也陆续出版发行过一些道教音乐的录音带或录影带。也有一些宫观的道教音乐受邀在舞台上作正式演出。

上述这些活动，从道乐服务于宗教仪式这一角度来看，都脱离了它自身的

土壤或说唇齿相依的环境，某种程度上可以说丧失了道乐存在的意义。但是，这一切都已成为现实，或说社会已迫使或要求道乐作出了这种选择。而且，从另一个角度来看，这一现实状况，也是不被人们广为熟知的道教向外宣传的一个方式和途径，一定意义上讲，是弘扬中国的传统文化。

苏州道乐的发展，就是处在这一错综复杂的关头。

对传统文化继承与发展之间的矛盾问题，学术界多有讨论。时下，对道教如何发展，没有一个定论，传统的改革与发展，是好是坏，也没有一个评判的标准。在苏州道教音乐的传统继承与未来发展的问题上，笔者清楚地了解到，道教自身有其立场、观点和方法，也有能力解决这一特殊历史时期所出现的问题和困难。作为一个局（道）外人，上述问题的提出，完全是表露一个热心道教事业发展的年轻学者，对苏州道乐之发展前景的关注！

注　释：

①由于历史的原因，中隔了现今年轻道士“父辈”的这一年龄层。

②昆曲团的老师主要教导学员演奏乐器。

③1995年9月至1996年元月，有十三名道士进入武汉音乐学院，接受了为期半年（一学期）的培训。学习课程主要有：基本乐理、简谱知识、乐器辅导及器乐合奏等。

④“曹谱”的传承已不似从前那般系统性地分小笛曲、中笛曲、大笛曲、新笛曲循序渐进传授，一是因为训练时间长（学会全套“曹谱”通常得四五年），二是现今所做法事，不像从前做几天几夜，许多“曹谱”中的曲牌，如中、大笛曲等，甚少有场合适用演奏。因此，至今无年轻道士能熟练演奏全套“曹谱”。

⑤1994年，苏州玄妙观就曾应邀赴英国作过访问演出，获得赞誉和好评。

参考书目

吴琪主编:《吴文化与苏州》，上海：同济大学出版社 1992 年版。

张塀山:《苏州风物志》，南京：江苏人民出版社 1982 年版。

周振鹤:《苏州风俗》，上海文艺出版社 1989 年版。

洪焕椿:《明清苏州农村经济资料》，南京：江苏古籍出版社 1988 年版。

文震孟:《姑苏名贤小记》，台北：明文书局 1991 年重印。

廖志豪:《苏州史话》，南京：江苏人民出版社 1986 年版。

康保成:《苏州剧派研究》，广州：花城出版社 1993 年版。

高　真:《花园之城苏州》，上海文化出版社 1957 年版。

苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市档案局编:《苏州史志资料选辑》第三辑，1986 年印，内部发行。

王景琳:《鬼神的魔力》，北京：三联书店 1992 年版。

朱天顺:《中国古代宗教初探》，上海人民出版社 1982 年版。

杨亿茂:《中国宗教与文化》，出版日期及地点不详，藏书于香港中文大学崇基学院图书馆。

马德邻、吾淳、汪晓鲁:《宗教，一种文化现象》，上海人民出版社 1987 年版。

程民生:《神人同居的世界》，郑州：河南人民出版社 1993 年版。

方俊吉:《礼记之天地鬼神观探究》，台北：文史哲出版社 1985 年版。

杜而未:《中国古代宗教研究》，台北：华明书局 1959 年版。

程曼超:《诸神由来》，郑州：河南人民出版社 1987 年版。

何　新:《诸神的起源》，北京：三联书店 1986 年版。

徐　山:《雷神崇拜》，上海：三联书店 1992 年版。

刘城淮:《中国上古神话》，上海文艺出版社 1988 年版。

赵杏根：《中国百神全书》，海口：南海出版公司 1993 年版。

张振犁：《中原古典神话流变论考》，上海文艺出版社 1991 年版。

陶思炎：《祈祷：求福·除殃》，香港：三联书店有限公司 1993 年版。

陈金镛：《中国的宗教观》，上海：美华浸会书局 1939 年版。

胡道静、陈莲笙、陈耀庭选辑：《道藏要籍选刊》，第 1 至 10 册，上海古籍出版社 1989 年版。

任继愈主编：《道藏提要》，北京：中国社会科学出版社 1991 年版。

张志哲主编：《道教文化辞典》，南京：江苏古籍出版社 1994 年版。

胡道静、陈耀庭、林万清主编：《藏外道书》，成都：巴蜀书社 1994 年版。

《正统道藏》，台北：新文丰出版公司，1985 年影印。

中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，北京：华夏出版社 1994 年版。

胡孚琛主编：《中华道教大辞典》，北京：中国社会科学出版社 1995 年版。

《文史知识》编辑部编：《道教与传统文化》，北京：中华书局 1992 年版。

王明编：《太平经合校》，北京：中华书局 1960 年版。

闵智亭：《道教仪范》，台北：新文丰出版公司 1995 年版。

葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版。

陈耀庭、刘仲宇：《道·仙·人——中国道教纵横》，上海社会科学院出版社 1992 年版。

中国社会科学院世界宗教研究所道教室编：《道教文化面面观》，济南：齐鲁书社 1990 年版。

陈鼓应主编：《道家文化研究》，第一至八辑，香港道教学院主办，上海古籍出版社 1992 年至 1995 年版。

刘仲宇：《中国道教文化透视》，上海：学林出版社 1990 年版。

张继禹：《天师道史略》，北京：华文出版社 1990 年版。

宗伟主编：《中国宗教六讲》，北京：中国友谊出版社 1993 年版。

李养正：《当代中国道教》，北京：中国社会科学出版社 1993 年版。

王光德、杨立志：《武当道教史略》，北京：华文出版社 1993 年版。

南怀瑾：《禅宗与道家》，上海：复旦大学出版社 1991 年版。

高寿仙：《中国宗教礼俗——传统中国人的信仰系统及其实态》，天津人民出版社 1992 年版。

陈富荣：《比较宗教学》，北京：世界知识出版社 1993 年版。

王海龙、何勇：《文化人类学历史导引》，上海：学林出版社 1992 年版。

〔美〕罗伯特·莱顿（Robert layton）著，靳大成等译：《艺术人类学》，北京：文化艺术出版社 1992 年版。

郑晓云：《文化认同与文化变迁》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版。

周桂钿：《中国古人论天》，北京：新华出版社 1991 年版。

《辞海》，缩印本，上海辞书出版社 1980 年版。

吕锤宽：《台湾的道教仪式与音乐》，台北：学艺出版社 1994 年版。

周振锡、史新民、王忠人、向思义、刘红：《道教音乐》，北京：燕山出版社 1994 年版。

曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，台北：新文丰出版公司 1996 年版。

曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘：《中国道教音乐史略》，台北：新文丰出版公司 1996 年版。

史新民主编：《中国武当山道教音乐》，北京：中国文联出版公司 1987 年版。

史新民主编：《全真正韵谱辑》，北京：中国文联出版公司 1991 年版。

连　波：《弹词音乐初探》，上海文艺出版社 1979 年版。

王守泰：《昆曲格律》，南京：江苏人民出版社 1982 年版。

甘　涛：《江南丝竹音乐》，南京：江苏人民出版社 1985 年版。

中国舞蹈艺术研究会：《苏州道教艺术集》1957 年油印。

姜永泰：《戏曲艺术节奏论》，北京：文化艺术出版社 1990 年版。

〔美〕阿伦·洛马克斯（Alan Lomax）著，章珍芳译：《歌唱测定体系》，北京：中国艺术研究院音乐研究所，1986 年油印。

管建华编：《音乐民族学译文集》，北京：中国音乐学院音乐研究所，1992 年油印。

杨荫浏、曹安和编：《苏南吹打曲》，北京：音乐出版社 1957 年版。

王纯五、甘绍成：《中国道教音乐》，成都：西南交通大学出版社 1993 年版。

乔建中、曹本冶编：《中国音乐国际研讨会论文集》，济南：山东教育出版社 1990 年版。

曹本冶、罗炳良编：《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，香港 1989 年版。

Dean, Kenneth. *Taoist Ritual and Popular Cults of Southeast China*, Princeton, N. J.,

Princeton University Press, 1993.

Geertz, Clifford. *The Intrepretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1993.

Grimes, Ronald L. *Beginnings in Ritual Studies*, Washington, D. C. , University Press of America, 1982.

Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Lagerway, John. *Taoist Ritual in Chinese Society and History*, New York, Macmillan Publishing Company, 1987.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*, Evanston, ILL, Northwestern University Press, 1964.

Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*, London: The Free Press of Glencoe Collier – Macmillan Limited, 1964.

Nketia, J. H. Kwabena. "Contextual Strategies of Inquiryand Systematization", *Ethnomusicology*, Vol. 34, No. 1, 1990, PP. 75 – 97.

Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 3, 1987, PP. 469 – 488.

Seeger, Anthony. "Styles of Musical Ethnomusicology", *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, edited by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, PP. 342 – 355.

Saso, Michael R. *Blue Dragon White Tiger: Taoist Ritesof Passage*, Washington, D. C, Taoist Center, 1990.

Taso Penyeh. *Taoist Ritual Music of the Yu – Lan Pen – Hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple*, Hong Kong, Hai Feng Publishing, 1989.